

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y
Publicidad I



**El regreso de la puesta en escena cinematográfica como
concepto teórico en los inicios de siglo XXI**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Miguel Santesmases Navarro de Palencia

Director

Fernando Huertas Jiménez

Madrid, 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



**EL REGRESO DE LA PUESTA EN ESCENA
CINEMATOGRAFICA COMO CONCEPTO TEÓRICO
EN LOS INICIOS DE SIGLO XXI**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Miguel Santesmases Navarro de Palencia

Bajo la dirección del doctor
Fernando Huertas Jiménez

Madrid, 2018

Agradecimientos

A Luis Enrique Torán, que siendo Decano de la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid, en 1987 me propuso que hiciera una Tesis Doctoral. Él ya sabía entonces que yo quería hacer cine, pero insistía sutilmente en que ampliara mi formación teórica. Mi vocación me llevó por otros caminos, pero ahora su deseo se ha cumplido.

A Manolo Matji, por todas sus enseñanzas, también sutiles (aunque no siempre). Aparte de ser mi maestro y una especie de padrino que me cayó en suerte, y de producir mis primeros cortometrajes, Matji es el responsable de que leyera a V. F. Perkins y a Bazin, dos autores que están en el núcleo de esta tesis. Gracias a él participé en el primer curso anual dedicado al guion que se impartió en nuestro país, en 1987, la Escuela Taller de Guión Cinematográfico del ICAA que él dirigía, y en la que fui alumno y coordinador. Y allí, entre visionados de películas y revisiones de los guiones de los que participábamos, Manolo iba regalándonos toda una manera de entender el cine, heredera como descubrí muchos años después de esos dos autores mencionados.

A John Gibbs y Douglas Pye, del Departamento FTT (Film, Television and Drama) de la Universidad de Reading, por toda su ayuda, sus múltiples enseñanzas y recomendaciones para esta tesis y, sobre todo, por demostrarme que en el Reino Unido un director de cine que quiere hacer su tesis doctoral no es un bicho raro sino algo normal y además perfectamente recomendable.

Al Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III, especialmente al Decano de la Facultad Manuel Palacios y a la directora del Departamento Carmen Ciller. Ellos me dieron en 2009 mi primera oportunidad de impartir clases de cine en la Universidad. Seguramente sabían lo mucho que iba a aprender en todos esos cursos que llevo impartiendo desde entonces.

A Emeterio Diez Puertas, que me animó y me ayudó a escribir y publicar mi primer artículo académico. Sus propuestas y correcciones han sido desde entonces una referencia y una ayuda inestimable.

A mi Director de Tesis, Fernando Huertas, por sus sugerencias.

A María y a Tristán, por todas las horas que esta tesis me ha robado del tiempo que podía pasar con ellos.

ÍNDICE

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE.....	15
ABSTRACT & KEY WORDS.....	17
0.- PREFACIO.....	19
1.- INTRODUCCIÓN.....	23
1.1.- Objeto de estudio.....	28
1.2.- Justificación de la investigación.....	31
1.2.1.- Teóricas.....	31
1.2.3.- Justificación personal.....	32
1.3.- Estructura del trabajo.....	35
1.4.- Precisiones léxicas y problemas de traducción.....	36
2.- MARCO TEÓRICO Y DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	41
2.1.- Marco Teórico.....	43
2.1.1.- ¿Una teoría de la puesta en escena?	43
2.1.2.- La puesta en escena como metáfora orientadora.....	44
2.1.3.- La puesta en escena como concepto central de algunas teorías.....	45
2.1.4.- Teoría y practica.....	46
2.2.- Diseño de la investigación.....	47
2.2.1.- Objetivos de la investigación.....	47
2.2.2.- Hipótesis de la investigación.....	48
2.2.2.1. Hipótesis secundarias.....	48
2.2.3.- Metodología.....	48
2.2.3.1.- Análisis Comparativo.....	49
2.2.3.2.- Literatura comparada.....	50
2.2.3.3.- Metodología de análisis comparativo.....	51
3.- CONTEXTUALIZACIÓN.....	65
BREVE HISTORIA DE LA PUESTA EN ESCENA CINEMATográfica.....	
3.1.- Historia de la puesta en escena teatral.....	68
3.1.1.- Orígenes.....	68

3.1.1.- El Teatro Ritual.....	69
3.1.3.- Puesta en escena y <i>metteur en scène</i>	69
3.1.4.- La búsqueda de un marco propio.....	71
3.1.5.- Emile Zola.....	71
3.1.6.- El Dux de Sax Meinengen.....	72
3.1.7.- André Antoine.....	72
3.1.8.- El teatro a finales del siglo XIX.....	73
3.1.10.- Principales tendencias en los inicios del siglo XX.....	77
3.2.- La aparición del concepto puesta en escena en el cine.....	79
3.2.1.- La organización de lo profilmico y el trabajo de la cámara.....	79
3.2.2.- El caso excepcional de George Méliès.....	80
3.2.3.- La puesta en escena cinematográfica en Francia en los años diez.....	81
3.2.4.- Realizador, cineasta, autor.....	81
3.2.5.- El cineasta de los años veinte.....	82
3.2.6.- <i>La petite ecole du spectador</i> de Roger Leendhardt.....	83
3.3.- La apoteosis de la puesta en escena.....	85
La aparición del concepto y su consolidación en <i>Cahiers du Cinéma</i>.	
3.3.1.- Introducción.....	85
3.3.1.1.- <i>La Nouvelle Critique</i>	86
3.3.1.2.- Antecedente en la crítica francesa.	86
3.3.1.3.- Introducción a <i>Cahiers du Cinéma</i>	87
3.3.2.- Revisión de artículos clave.....	97
3.3.2.1.- Estructura y contenido.....	97
3.3.2.2.- André Bazin.....	98
3.3.2.3.- Alexander Astruc.....	110
3.3.2.4.- François Truffaut.....	115
3.3.2.5.- Jaques Rivette.....	121
3.3.2.6.- Feredayoun Hoveyda.....	126
3.3.3.- Nuevos aires para la teoría y la crítica del cine.	126
3.3.4.- La internalización del concepto <i>mise en scène</i>	128
3.3.4.1.- <i>Movie</i> (Reino Unido).....	129
3.3.4.2.- <i>Film Culture</i> (Estados Unidos).....	131
3.3.4.3.- <i>Film Ideal</i> (España).....	132
3.4.- Las propuestas de muerte del concepto.....	135
3.4.1.- La muerte del concepto en <i>Cahiers du Cinéma</i>	135
3.4.2.- Otra propuesta de muerte del concepto en <i>Movie</i>	142
3.5.- Una cierta desaparición del concepto.....	144

3.5.1.- Semiótica y Autor-estructuralismo.....	144
3.5.2.- Contra la interpretación.....	146
3.5.3.- El placer del texto.....	146
3.5.4.- La Gran Teoría.....	147
4.- EL REGRESO DE LA PUESTA EN ESCENA.....	149
4.0.- Introducción.....	151
4.1.- David Bordwell (Estados Unidos, 1997, 2005, 2016)	156
4.1.1.- Introducción / Definición.....	157
4.1.1.1.- La visibilidad de la puesta en escena.....	158
4.1.1.2.- El concepto de <i>staging</i>	159
4.1.2.- Elementos.....	163
4.1.2.0.- Introducción.....	163
4.1.2.1.- Elementos técnicos centrales.....	164
4.1.2.2.- <i>Staging</i> como elemento de la puesta en escena.....	167
4.1.2.3.- Otros elementos: Espacio y Tiempo.....	168
4.1.3.- Formas.....	171
4.1.3.0.- Introducción.....	171
4.1.3.1.- <i>Mise en scène</i> como forma de puesta en escena.....	172
4.1.3.2.- <i>Staging</i> como forma de puesta en escena en profundidad.....	185
4.1.3.3.- Otra manera de clasificar las formas de puesta en escena.....	187
4.1.3.4.- La puesta en escena comprimida.....	187
4.1.3.5.- Formas puesta en escena en la actualidad.....	193
4.1.4.- Funciones.....	195
4.1.4.1.- La puesta en escena como rasgo de estilo.....	195
4.1.4.2.- Funciones de la puesta en escena asociadas al estilo.....	196
4.1.4.3.- " <i>Mise en scène criticism</i> " e interpretación.....	198
4.1.5.- Conclusión / Esencia.....	200
4.1.5.1.- <i>Mise en scène</i> es un concepto histórico.....	200
4.1.5.2.- La esencia es el <i>staging</i>	201
4.1.5.3.- Se trata de dirigir la mirada del espectador.....	202
4.1.1.1.- La invisibilidad del <i>staging</i>	202

4.2.- Jacques Aumont (Francia, 2000, 2006).....	204
4.2.1.- Introducción / Definición.....	205
4.2.1.1. - La lengua del cine.....	206
4.2.1.2. - Historia del concepto: El <i>metteur en scene</i>	207
4.2.2.3. - Michel Mourlet y <i>un arte ignorado</i>	211
4.2.2.- Elementos.....	212
4.2.2.1.- Elementos heredados del teatro: La escena y la palabra.....	213
4.2.2.2.- Elementos heredados de la literatura: El guión.....	217
4.2.2.3.- El <i>decoupage</i>	219
4.2.2.4.- Fílmico, arquitectónico y pictórico. Las ideas de Eric Rohmer...	222
4.2.2.5. - El encuadre para Michel Mourlet.....	222
4.2.3.- Formas.....	223
4.2.3.1.- La puesta en escena analítica.....	223
4.2.3.2.- La puesta en escena abierta.....	229
4.2.3.3.- Un sentimiento de verdad.....	230
4.2.4.- Funciones.....	233
4.2.4.1. - Dos usos del concepto teórico y crítico.....	233
4.1.4.2.- La función de la puesta en escena para los cineastas.....	240
4.2.5.- Conclusión / Esencia.....	244
4.2.5.1.- La esencia es la imagen.....	244
4.2.5.2.- La puesta en escena es una mirada.....	248
4.2.5.3.- Evidencia de lo real.....	249
4.3.- John Gibbs (Reino Unido, 2002, 2013)	251
4.3.1.- Introducción / Definición.....	253
4.3.1.1- Puesta en escena y decisiones del cineasta.....	254
4.3.1.2.- V. F. Perkins y los <i>los momentos de elección</i>	254
4.3.2.- Elementos.....	258
4.3.2.0.- Introducción.....	258
4.3.2.1.- El encuadre.....	258
4.3.2.2.- La iluminación.....	261
4.3.2.3.- El vestuario.....	261
4.3.2.4.- El atrezzo.....	262
4.3.2.5.- El decorado.....	262

4.3.2.6.- Espacio y <i>Blocking</i>	262
4.3.2.7.- El color.....	263
4.3.2.8.- Actores y Interpretación.....	264
4.3.2.9.- El sonido.....	264
4.3.2.10.- Elementos excluidos: el sonido y el montaje.....	265
4.3.2.11.- Coherencia.....	266
4.3.2.12.- Forma y contenido.....	268
4.3.3.- Formas.....	269
4.3.3.1.- <i>Découpage</i> como forma de puesta en escena.....	269
4.3.4.- Funciones.....	272
4.3.4.1.- La puesta en escena como herramienta crítica.....	273
4.3.4.2.- La puesta en escena como herramienta metacrítica.....	280
4.3.5.- Conclusión / Esencia.....	289
4.3.5.1.- La esencia es la interacción de los elementos.....	289
4.3.5.2.- La puesta en escena tiene un poder transformador.....	289
4.3.5.3.- La puesta en escena es un rasgo específico.....	291
4.3.5.4.- La puesta en escena sigue viva hoy.....	292
4.4.- Adrian Martin (Australia, 2014)	294
4.4.1.- Introducción / Definición.....	295
4.4.1.1.- "Lo único que hay es lo que ves"	295
4.4.1.2.- Cuerpos en el espacio definido por la cámara.....	297
4.4.1.3.- Historia de las definiciones del concepto.....	298
4.4.1.4.- Barrett Hodsdon y <i>la mística de la puesta en escena</i>	300
4.4.2.- Elementos.....	304
4.4.2.1.- Los elementos y el estilo.....	304
4.4.2.2.- Gerard Legrand y <i>Cinemanie</i>	305
4.4.2.2.- Los elementos pictóricos.....	306
4.4.2.3.- El lugar.....	307
4.4.2.5.- La puesta en escena social.....	307
4.4.2.6.- El tiempo atmosférico.....	309
4.4.2.7.- El espacio sónico.....	310
4.4.3.- Formas.....	312
4.4.3.1.- La puesta en escena de tipo clásico.....	313
4.4.3.2.- Alternativas a la puesta en escena clásica.....	315

4.4.3.3.- Un nuevo modo de puesta en escena en el Post-cinema.....	317
4.4.3.4.- Puesta en escena, <i>montage</i> y <i>découpage</i>	319
4.4.3.5.- La puesta en escena como dispositivo.....	321
4.4.4.- Funciones.....	324
4.4.4.1.- Dos usos del concepto y su reconciliación.....	324
4.4.4.2.- El modo Expresivo (o acercamiento clásico).....	326
4.4.4.3.- El modo Excesivo.....	329
4.4.5.- Conclusión / Esencia.....	330
4.4.5.1 -La nueva materialidad de la puesta en escena.....	331
4.4.5.2.- La esencia de la puesta son sus elementos plásticos.....	333
4.4.5.3- Hacia un modo expandido de análisis de la puesta en escena....	334
4.4.5.4.- La puesta en escena puesta en cuestión.....	335
4.5.- Frank Kessler (Alemania, 2014)	337
4.5.1.- Introducción / Definición.....	338
4.5.1.1.- Historia de los significados del concepto.....	339
4.5.2.- Elementos.....	342
4.5.3.- Formas.....	344
4.5.3.1.- <i>Mise en scène</i> como forma: puesta en escena vs. montaje.....	344
4.5.4.- Funciones.....	345
4.5.4.1.- Las funciones prácticas de la puesta en escena.....	345
4.5.5.- Conclusión / Esencia.....	349
4.5.5.1.- La puesta en escena da forma a nuestra manera de entender el cine como arte.....	349
4.5.5.2.- Siempre hay puesta en escena (o lo contrario).....	348
4.5.5.3.- La puesta en escena como dispositivo.....	350
4.5.5.4.- La puesta en escena es un concepto histórico.....	351
4.6.- EL REGRESO DE LA PUESTA EN ESCENA A NUESTRO PAÍS.....	353
4.6.0.- Introducción.....	355
4.6.0.1.- El uso actual del concepto en nuestro país.....	356
4.6.1.- Santos Zunzunegui y <i>la puesta en forma</i>.....	358

4.6.2.- Josep Maria Catalá (2001)	368
4.6.2.1.- Introducción / Definición	369
4.6.2.2.- Elementos	371
4.6.2.2.1.- La escena.....	372
4.6.2.2.2.- El espacio.....	373
4.6.2.2.3.- El tiempo.....	374
4.6.2.2.4.- Planos y vectores.....	375
4.6.2.2.5.- Las formas y el espacio de la escena.....	376
4.6.2.3.- Formas	377
4.6.2.3.1.- El modo escenográfico.....	377
4.6.2.3.2.- El "verdadero cine".....	379
4.6.2.4.- Funciones	380
4.6.2.5.- Conclusión / Esencia	381
4.6.2.5.1.- La forma escénica es global	381
4.6.2.5.2.- La imagen a la búsqueda de un cine más completo....	381
4.6.3.- Rafael R. Tranche (2015)	383
4.6.3.1.- Introducción / Definición	384
4.6.3.1.1.- Breve historia del concepto teórico.....	386
4.6.3.2.- Elementos	386
4.6.3.2.1.- El espacio arquitectónico: el decorado y el estudio....	381
4.6.3.2.2.- El espacio fílmico. Puesta en imágenes y puesta en escena: las ideas de Eisenstein.....	390
4.6.3.2.3.- El espacio pictórico: El encuadre y la composición.....	393
4.6.3.2.4.- El texto literario de partida.....	395
4.6.3.2.5.- El espacio sonoro.....	396
4.6.3.3.- Formas	397
4.6.3.3.1.- Edison, Lumière y Méliès.....	397
4.6.3.3.2.- La formulación narrativa del espacio: D. W. Griffith...	399
4.6.3.3.3.- La puesta en escena en profundidad.....	401
4.6.3.3.4.- Puesta en escena y rodaje.....	403

4.6.3.4.- Funciones.....	403
4.6.3.4.1.- La puesta en escena y el proceso creativo.....	403
4.6.3.4.2.- La función narrativa de la puesta en escena.....	405
 4.6.3.5.- Conclusión / Esencia.....	 405
4.6.3.5.1.- La esencia es el espacio.....	405
4.6.3.5.2.- La puesta en escena es un proceso.....	405
4.6.3.5.3.- La puesta en escena como arte del surgimiento.....	406
4.6.3.5.4.- Un lugar hoy para la puesta en escena.....	406
 5.- CONCLUSIONES.....	 409
 6.- BIBLIOGRAFÍA.....	 427

"Ninguna reflexión merece una vida no vivida"

Un discípulo de Sócrates

Resumen

La presente tesis se inscribe dentro del ámbito de los estudios cinematográficos interesados en las teorías del cine, concretamente en las maneras en las que los conceptos cinematográficos son incorporados y manejados por la teoría y la crítica académica para explicar la experiencia cinematográfica.

El objeto de estudio es el concepto puesta en escena, específicamente el uso que en la teoría cinematográfica se le da en la actualidad, en las primeras décadas del siglo veintiuno, a este concepto que parecía olvidado. La tesis que esta investigación defiende es que hay un regreso del concepto, es decir, que desde hace dos décadas, en varios de los países con una mayor tradición teórica cinematográfica, en Estados Unidos, Inglaterra y Francia, pero también en Australia, Holanda y en nuestro país, ha surgido un renovado interés por utilizar el concepto, por entenderlo, explicarlo, cuestionarlo y actualizarlo, que se ha reflejado en múltiples libros publicados recientemente.

Esta tesis se propone mostrar estos nuevos acercamientos al concepto, así como ofrecer una manera de entender la puesta en escena cinematográfica en la actualidad. Para ello se ha seleccionado un conjunto de libros sobre el concepto publicados los últimos veinte años en diversas partes del mundo, escritos por los teóricos internacionales más importantes que se han ocupado de este asunto, entre ellos, David Bordwell y Jaques Aumont, pero también John Gibbs y Adrian Martin.

Con el propósito de poder presentar para su comparación las ideas de sus autores, se ha partido de la propuesta metodológica creada por Dudley Andrew (1978) para su texto sobre las principales teorías cinematográficas, adaptándola a los rasgos específicos del concepto puesta en escena.

Para comprender el alcance y la novedad de estas propuestas actuales, el trabajo incluye, en su parte inicial, un capítulo dedicado al origen, la plenitud y las propuestas de desaparición del concepto, y la función clásica que cumplió entonces.

A continuación, se ofrecen los resultados de la investigación, fruto principalmente de hacer pasar a esos nuevos libros por esa rejilla metodológica mencionada, desglosándolos en lo que cada autor propone sobre la definición del concepto, los elementos que la componen, las diversas formas que existen, sus diferentes posibles funciones, y finalmente la esencia que asignan al concepto puesta en escena cinematográfica así como el uso que tiene en la actualidad. Los libros analizados vienen acompañados de referencias a otros textos anteriores o actuales, que también son analizados. Son textos de los mismos autores y de otros que se han ocupado anteriormente de la puesta en escena, que nos sirven para entender y ampliar las ideas de cada autor.

Las conclusiones propondrán algunas claves actuales para entender y valorar el concepto, su vigencia y su función. El concepto remite por una lado, inevitablemente, a un momento de la historia de cine, y sigue siendo útil entendido así. Pero hoy también trae con él nuevas maneras de entenderlo, así como otros usos e implicaciones. Asociada al estilo de un filme, la puesta en escena puede ser entendida hoy como su forma, pero también como el proceso por el cual adquiere dicha forma, y además como el modo en que dicha forma se refleja en el filme. Son maneras distintas de entenderla, hoy y siempre, que remiten a quien la utilice y al uso que le de, el espectador, el cineasta o el estudioso del cine, y una muestra de la diversidad y riqueza de los acercamientos posibles a la puesta en escena.

PALABRAS CLAVE: mise en scène, puesta en escena, estilo cinematográfico, teoría del cine, estudios fílmicos

Abstract

This research Ph.D. thesis is inscribed inside the field of Film Studies interested on film theories, specifically in the ways cinematic concepts are acquired and used by the critics and academics to explain the film experience.

The object of study is the concept of *mise en scène*, mainly the critical uses that it has today, at the beginning of the twenty-first century, this concept that seemed forgotten. What we explore and defend here is that there exists today a return of the *mise en scène*, that simultaneously, two decades since, in the main countries with a larger theoretical film tradition, United States, France, United Kingdom, but also Australia, Holland and Spain, a new interest has grown on the subject, reflected on many recently published books on which the concept is analysed, explained, questioned and updated.

This thesis pretends to show these new approaches, but also to propose a new way of understanding today the concept of *mise en scène*. In order to do so, a few books have been selected which have been published around the world the last twenty years, written by the most preeminent theorist that give this concept a major role, among them, David Bordwell, Jaques Aumont, John Gibbs and Adrian Martin.

As we pretend to present those different approaches for comparison, we take as a departing point the methodology created by Dudley Andrew (1978) for his book about the major film theories, adapting it to the distinctive features of the *mise en scène* concept.

In order to understand the scope and the novelty of their proposals, we start by a chapter devoted to explain how the concept was born, how it was used by the critics and theorists, how it had its apotheosis and how it almost disappeared, and the classical function it had then.

Next, we present the results of this investigation. Using a methodological net constructed from the one already mentioned, we make all the different ideas from each

author, reflected on his books, to pass through it, in order to find how they define the concept, what elements they include, what different forms and functions it has, and finally which is for each author the essence of the concept and the uses it has today. The books analysed all come with references to other texts, from the same author or from many others, who have thought previously about the concept, which help us to understand and explain the ideas of each author, so they have been analysed too.

In the conclusions we propose a few key ideas to understand and appreciate the concept today, its function and relevance. Inevitably, it refers to a moment in the film history, and understood this way is still helpful. But today it brings with it new ways of thinking about it, new uses and implications. Linked to the concept of film style, *mise en scène* can be understood as the form or shape of a film, but also as the process across which it acquires its form, and the way this form is reflected on the film. These are different ways of understanding it, today and ever, and depend on who is using them and what for, the spectator, the filmmaker or the critical or academic researcher, and they are a proof of the diversity and richness of the possible approaches today to *mise en scène*.

KEYWORDS: *mise en scène*, staging, film style, film studies, film theory

0.

PREFACIO

0.- PREFACIO: *Keywords* (Raymond Williams, 1976)

Al comienzo de mi estancia de investigación de 2016 en la Universidad de Reading, John Gibbs, mi tutor allí, me propuso que empezara por leer el libro de Raymond Williams, "*Keywords*", una tradición entre los que hacen su tesis doctoral en el Reino Unido y por la que había pasado el mismo John Gibbs en su momento.

Yo estaba allí planteándole mis dudas sobre la polisemia del concepto *mise en scène*, quizás esperando que él me indicara cuáles de los significados posibles eran los más útiles o apropiados, cuáles eran irrelevantes, y por qué aparecían esas contradicciones entre lo que unos autores decían de él y lo que decían otros. Al invitarme a leer ese libro, Gibbs me sugirió una manera diferente de proceder.

El libro de Raymond Williams consta de una colección de palabras, de las que el autor explica su génesis y las transformaciones sucesivas de su sentido, la simultaneidad de usos y significados, además de aquellos que ya han sido abandonados. Constituye una pequeña joya en lengua inglesa sobre todas esas palabras de uso común en esa lengua en relación con la cultura y la sociedad, "un vocabulario de cultura y sociedad", dice el subtítulo del libro. Como él dice en la introducción, "el problema no era solo el significado [de esas palabras clave], era, sobre todo un problema de *significados*" (Williams, 1976, pág. 16).

Fue ese el objetivo de la investigación de Williams, que le llevó a la elaboración de ese libro, entender y explicar que no hay realmente *un solo* significado, no dentro de esas palabras que usamos dentro del mundo de la cultura y la sociedad, pero seguramente en ningún otro mundo, no hay un único significado adecuado para ninguna de ellas, habitualmente no. Lo que hay, si uno investiga como él hizo, es "un rango de significados".

"Una historia y complejidad de significados, [de] transformaciones conscientes, o [de] usos conscientemente diversos, [de] innovaciones, obsolescencias, especializaciones,

superposiciones, transferencias y cambios, que son enmascarados por una continuidad nominal" (Williams, 1976, pág. 17)

Es éste precisamente el objetivo más general de esta tesis, investigar el significado de un concepto que, aun siendo más reciente que los del libro de Williams, también tiene su historia y ha sufrido esos mismos procesos o similares. Y que aún sigue en ello.

En los inicios de la investigación que le llevó a escribir ese libro, Williams menciona una frase que se repetía en su cabeza: "no hablan la misma lengua". Cuando uno lee los diversos textos sobre puesta en escena, llega a esa misma conclusión, sus escritores no parecen hablar la misma lengua. Incluso hoy en día, dentro de marco temporal de esta tesis, o sea en este siglo XXI, los usos de ese concepto son diversos y a veces contradictorios; como veremos, parte de ese problema es que han sido escritos en lenguas diferentes, dentro de tradiciones teóricas y escuelas de pensamiento crítico del cine diferentes.

Acepté el reto de John Gibbs de no dejar que eso me confundiera, sino al contrario, verlo como una riqueza del concepto y una oportunidad de explorarlo en profundidad.

1.

INTRODUCCIÓN

1.- INTRODUCCIÓN

Desde los inicios del cine, en paralelo a la actividad de los creadores, de los denominados desde muy temprano cineastas, fueron apareciendo textos que intentaban explicar los valores asociados a la experiencia fílmica¹. Ya en esos primeros años, desde que vio la luz el ensayo de Ricciotto Canudo en 1911 *Il manifesto delle sette arti*, una gran variedad de pensadores se ocuparon de reflexionar y explicar las características de este nuevo arte de masas. Uno de los principales objetivos de estos primeros ensayistas era defender la consideración del cine como arte, otro, inseparable del anterior, era definir su esencia, responder a la pregunta “¿Qué es el cine?”, cuya respuesta permitiría diferenciarlo, por ejemplo, del arte del teatro, del que parecía haber heredado tanto.

Tres grandes áreas de estudio del cine fueron desarrollándose desde entonces, las que se ocuparon de la historia del cine, de la teoría del cine y del análisis de las propias películas (Elsaesser, T. & Buckland, W., 2002, págs. 1-5). La historia del cine, tanto la tradicional como la denominada *New Film History* (aparecida en los años setenta para revisarla), se ocupa, entre otros asuntos, de los filmes como elementos dados, terminados. De sus valores estéticos se ocupa la teoría y de su eficacia narrativa el análisis, por mencionar algunos de los parámetros estudiables por las dos últimas.

La teoría funcionaría como un esquema de trabajo, un conjunto de conceptos y valores que permiten la investigación tanto del propio medio como de las películas concretas. El análisis, entendido como "discurso sobre los filmes²", se valdría de ese esquema, que aporta al analista una especie de guía sobre dónde mirar, qué mirar y cómo valorar lo encontrado. Si lo que podemos analizar de una película es, entre otras cuestiones, su forma y su estructura, además de su contenido y significado, la perspectiva teórica es la que permite al analista separar algunos aspectos, que considera relevantes y descartar otros por irrelevantes.

¹ Esta manera de comenzar este texto es deudora tanto Jean Mitry (1978) como de Dudley Andrew (1993), que comienzan igualmente esos textos refiriéndose a los inicios de la teoría del cine.

² Tal como lo entienden, entre otros, Aumont y Marie (1990).

Uno de esos conceptos teóricos es el de puesta en escena. La crítica académica basada en la puesta en escena, crítica entendida en su sentido académico más general, que incluye el estudio y el análisis, es para Elsaesser y Buckland, una de las escuelas de pensamiento que se engloban dentro de la teorías cinematográficas tradicionales.

Las teorías tradicionales son (en donde teoría debe ser entendido como escuela crítica): la crítica académica centrada en la puesta en escena; la crítica temática y la teoría de autor; el posestructuralismo (Roland Barthes, S/Z); la teoría cognitiva de la narración fílmica de David Bordwell; las teorías realistas; el psicoanálisis Freudiano y Lacaniano; y el feminismo. (Elsaesser, T. & Buckland, W., 2002, pág. 29)

Aunque reconocen que remite a significados a menudo contradictorios, para Elsaesser y Buckland el concepto de puesta en escena puede ser entendido, en su modo más general, como una relación o conexión, la que existiría entre el tema y el estilo, entre la forma y el fondo, entre el qué y el cómo. Su campo de estudio serían pues esas conexiones, la que existe por ejemplo entre los actores y el decorado en el que se mueven.

Lo que estos autores denominan los primeros días de la teoría de la puesta en escena tuvieron lugar en Francia, después de la segunda guerra mundial y luego en las páginas de *Cahiers du Cinéma*. Pero también allí fueron detectados, veinte años después de su aparición, los primeros síntomas de agotamiento de este modo de análisis, de estudio y evaluación de las películas.

Diversos autores mencionaron el asunto, primero Comoli en una mesa redonda publicada en 1965, luego Labarthe también en *Cahiers du Cinéma* en 1967. Más tarde, Perkins en una nueva mesa redonda esta vez en Inglaterra en 1975, publicada en *Movie*. Estos autores sugirieron o propusieron que el modelo estaba agotado, que el concepto había muerto, llegaría a escribir Labarthe.

Las principales teorías que dominaron los años setenta y ochenta mantuvieron a la puesta en escena fuera de su campo de interés. El modelo de análisis basado en la puesta en escena, fue acusado entonces de falta de cientifismo, de rigor científico, además de que hacía necesario reconocer la relevancia tanto del momento del rodaje como de la figura del autor, conceptos que, por razones de las que esta tesis no va a ocuparse, no interesaban a las teorías de raíz semiótica y estructuralista que estuvieron de moda entonces.

Pero a finales de los años ochenta, con el debilitamiento de la importancia de estas teorías, empezaron a publicarse textos que hablaban del estilo cinematográfico, entre ellos los de David Bordwell, y luego en los años noventa esta tendencia, como veremos, siguió en aumento³.

Y desde entonces, hasta hoy, se han seguido publicando libros sobre el tema. Varios libros estudian hoy la puesta en escena como concepto teórico crítico, su vigencia y su utilidad. Libros que proponen un nuevo acercamiento al concepto, revisando su historia para proponer nuevos usos y funciones. Esos textos reflejan el objeto de estudio de esta tesis.

³ Para un acercamiento a las teorías que han estado presentes las tres últimas décadas del siglo XX puede consultarse Bordwell, D. (1996). *Film Studies and Grand Theory*. In David Bordwell and Noël Carroll (Ed.), *Post-Theory Reconstructing Film Studies* (pp. 3–37).

1.1. - Objeto de estudio.

El objeto de estudio de esta tesis es la puesta en escena cinematográfica como concepto teórico.

Es importante hacer algunas precisiones sobre las implicaciones de lo anterior. La primera es que lo relevante para esta tesis es lo que la teoría dice de la puesta en escena y no la práctica de la misma, no lo que cuentan los cineastas que la utilizan en sus películas, ni el modo de llevarla a la práctica al realizar la película, sino lo que puede desprenderse de ella estudiando un filme terminado o varios de ellos⁴. Como concepto teórico se refiere pues a eso, y también al punto de vista de la teoría del cine. Compartimos en esto la visión tanto de Jean-Louis Comolli como de Adrian Martin.

Distingo entre puesta en escena como una práctica artística o profesional (es decir, algo que los mismos cineastas hacen, incluso sin estar incluido dentro de esta etiqueta), y puesta en escena como una idea, una teoría, o un acercamiento (es decir algo conceptualizado y debatido por estudiosos y teóricos). (Martin, 2015, pág. 295)

También es importante precisar ahora que, en esta tesis, cuando nos referimos al cine, y lo cinematográfico, nos estaremos refiriendo siempre al arte de la ficción cinematográfica. Es decir, dejamos de lado tanto el documental, que plantearía unas reflexiones diferentes sobre su puesta en escena, como ciertos productos, menos valiosos artísticamente, pensados para la televisión. No solo las comedias de situación sino también, por ejemplo, los informativos (o como menciona Aumont las declaraciones institucionales de un presidente del gobierno), plantean cuestiones relativas a su puesta en escena. Pero esta tesis no se ocupará de ellas.

No se nos escapa que en el cine de ficción actual se está dando una cierta confluencia con algunas producciones de ficción que, pensadas para la televisión, tienen

⁴ Jean-Louis Comolli precisó extraordinariamente bien ya en 1965 la diferencia de sus significados refiriéndose a uno como *la operación* y a otro como *el resultado*.

sin embargo un nivel similar de ambición estética. Estas producciones sí consideramos que deben formar parte del cine de ficción, tal como aquí vamos a entenderlo aquí, son para nosotros obras de arte cinematográfico y las estrategias, valores y funciones de su puesta en escena son comparables a las de otras obras, del mismo nivel de ambición artística, sean o no pensadas directamente para ser exhibidas, al menos inicialmente, en las grandes pantallas de las salas de cine.

Lo que aquí se investiga es el uso que, tanto los estudiosos, como los críticos académicos y analistas le dan hoy al concepto puesta en escena cinematográfica. A partir de la constatación de que dicho concepto, con una larga historia detrás, es ambiguo y polisémico, este trabajo se propone revelar sus diversos significados actuales, en los inicios del siglo veintiuno, y comparar sus usos, formas y funciones, así como los elementos que incluye y excluye, para un grupo seleccionado de estudiosos de todo el mundo. Esto implica, por un lado, reflejar su función crítica para cada autor, los significados, formas y funciones que cada uno de estos autores asigna al concepto, el uso que él le da. Pero también implica el modo en el que, cada uno de ellos, retratan en sus libros cómo ha sido reflejado el concepto por otros autores en otros momentos de la historia del cine, lo que Gibbs y otros denominan su función metacrítica.

La aparición estos últimos veinte años de diversos libros clave dedicados a la puesta en escena nos ha permitido detectar la hipótesis principal de este trabajo, lo que hemos denominado "el regreso de la puesta en escena", una vuelta de un concepto que parecía olvidado a la primera línea del debate sobre el estilo cinematográfico y el análisis cinematográfico basado en él.

Se trata de un movimiento internacional, sincronizado en muy diversos países; esta tesis se propone mostrarlo y explicarlo. Los hechos de los que partimos son que personalidades clave del campo de la teoría cinematográfica actual, como David Bordwell en Estados Unidos y Jaques Aumont en Francia, han publicado en este marco temporal libros sobre el concepto. Otros estudiosos menos conocidos, pero también de primer orden mundial en el campo de la *mise en scène*, como John Gibbs en el Reino Unido o Adrian Martin en Australia, o en nuestro país Josep María Catalá y Rafael R. Tranche, han

dedicado también en estos mismos años un libro a explicar su visión del concepto. Como veremos, no han sido los únicos.

Lo mínimo que podemos ya concluir de esta sorprendente sincronización es que todos ellos consideran hoy en día relevante el concepto, es decir, que en este siglo es, sigue siendo o vuelve a ser un concepto útil, para los estudiosos del cine de cualquier nivel, para la crítica y el análisis cinematográfico, pero también, por ejemplo, para los estudiantes de cine, principales destinatarios de estos libros⁵. Todos estos libros amplían el significado del concepto, lo cuestionan y lo actualizan. Algunos cuentan la historia del concepto; otros, lo que hemos denominado una forma del mismo, pero todos lo hacen desde una vigencia que el concepto no tenía, por ejemplo, en los años ochenta.

Esta tesis se plantea como un análisis comparativo de lo que todos esos libros explican sobre ese concepto, lo que estos autores creen que implica, desde la perspectiva de lo que tienen en común sus propuestas y de aquello en lo que difieren. Al explicar así el concepto, esta investigación refleja no sólo su uso actual sino también su historia y las funciones que ha tenido, y aun tiene.

Esta tesis se propone actualizar el concepto. A partir de la constatación de su relevancia teórica actual, se trata de mostrar qué facetas del mismo pueden ser actualizadas, puestas en cuestión pero también utilizadas, para entender el cine actual.

La puesta en escena, tal como es entendida en esta tesis, es una herramienta crítica, de estudio y análisis. Su función es hacer hablar a las propias películas, decirnos algo de su valor, y finalmente del propio cine, del cine de hoy pero también del cine de siempre, pero visto desde hoy.

⁵ Todos los autores a los que se refiere esta tesis son o han sido profesores universitarios.

1.2. - Justificación de la investigación.

Una serie de razones diversas están en el origen de este estudio. Las hemos dividido entre teóricas y personales.

1.2.1. - Teóricas.

Existen diversas razones que justifican esta investigación:

La primera es que el concepto puesta en escena es, a mi juicio, un concepto poco conocido y poco explorado históricamente dentro de los estudios de cine (*film studies*), no solo en nuestro país sino también en el resto del mundo. El hecho de que sea un concepto que, desde su origen, ha estado marcado por una notable falta de precisión en su definición, ha propiciado que su uso haya sido siempre impreciso, haciendo uso de esa ambigüedad original, y provocando una diversidad de significados que se mantiene hoy en día. Me parece necesario organizar esas ideas, investigar en las múltiples acepciones que el concepto tiene, para proponer un modo riguroso de utilizarlo.

En segundo lugar, desde hace veinte años, coincidiendo con el auge y expansión de los estudios de cine, se han publicado diversos libros que tienen a la puesta en escena como eje, que se ocupan de explicarla y actualizarla. Esta aparición simultánea supone una oportunidad de analizar esa indefinición que parece que siempre acompaña a este concepto. Mostrando los diversos modos en los que es entendido hoy el concepto, podemos dejar de ver su polisemia como un defecto estructural, y empezar a pensar en todos esos acercamientos diversos como una riqueza del concepto.

En tercer lugar, fruto de lo anterior, lo que esta investigación se propone, y la justifica en el momento actual, es hacer una exploración de la vigencia del concepto. ¿Es un concepto útil, hoy en día, para explicar, analizar e interpretar, el cine actual? La puesta en escena es un concepto muy rico, que remite a una manera de entender el cine y el estilo cinematográfico. Se trata de averiguar si se ha producido o puede producirse una

actualización del concepto que, reconociendo que en otras épocas cumplió otras funciones, sirva para dotarlo de un campo semántico que permita su uso hoy en día.

1.2.2. - Personal.

Seguramente esta tesis empezó a escribirse en mi cabeza poco rato después de leer en un periódico una crítica de mi segunda película, que acababa de estrenarse. "Una puesta en escena inexistente" era la frase que leí, y que no entendí. ¿Puede una película no tener puesta en escena?, me pregunté, y esa pregunta inició las investigaciones que ahora se ven reflejadas en este texto.

Hubiera sido muy comprensible por mi parte ignorar el comentario despreciativo de este crítico, pero yo decidí explorarlo. Si decía eso, debía tener, supuestamente, algún fundamento teórico. ¿Quién y por qué creería que determinadas películas no tienen puesta en escena? ¿Cómo lo explicaba?

Para mí, entonces, en 2002, el concepto puesta en escena hacía referencia, al menos (y también para poder generalizar en este instante de la presentación de mi investigación) a una organización de lo visible en la pantalla. Y la respuesta a esa pregunta era, para mí, que no. Toda película tiene, por el hecho de ser una obra de ficción, ya una puesta en escena, alguna puesta en escena. Alguien ha puesto algo, de algún modo, en algún sitio, la pantalla, creado desde la nada. Pero entonces, para complicar un poco el asunto, me pregunté: ¿y un documental, tiene o no puesta en escena?

Una pregunta fue llevando la siguiente y así es como empezó este viaje, buscando respuestas. Comprobé pronto que aunque el concepto se utilizara existían pocos libros que lo definieran claramente. El camino recorrido me fue llevando de libro en libro. Primero un libro en francés, el de Jaques Aumont, luego, en inglés, el de John Gibbs. Después descubrí el texto en castellano de Josep María Catalá. No había tantos libros al principio sobre puesta en escena cinematográfica. Pero estaban empezando a publicarse.

A medida que avanzaba fui descubriendo la polisemia del concepto, que remitía para muchos a cosas muy diversas, como veremos. Y encontré, es cierto, que algunas definiciones hacían referencia una suerte de coreografía sincronizada de los actores y la cámara, y sólo a eso. Si en una película los actores no se movían y la cámara estaba quieta, (como pasa a menudo en los filmes de Aki Kaurimaki), no tendría quizá, para esta versión simplificada del concepto, puesta en escena. Creo que era a eso a lo que se refería aquella frase de partida. Empecé a preguntarme como llegaron algunos críticos a tamaña simplificación. Y qué había antes, antes de que el concepto se redujera de ese modo, a qué hacía referencia.

Seguí estudiando el asunto, como hacen los directores, por el placer de aprender el oficio. Seguí viendo películas y leyendo sobre cine. Luego la Universidad Carlos III me contrató como profesor asociado. Ésto, como suele pasarle a todo aquel que comienza a dar clases, me obligó a profundizar en mi conocimiento del cine. Si se quiere saber realmente de algo, no hay nada como tener que impartir un curso universitario sobre ello. En esa universidad impartí Narrativa Audiovisual, Géneros Cinematográficos, y Realización de Ficción. Al cabo de unos años, me ofrecieron impartir la asignatura de Puesta en escena. Y entonces entendí que ese iba a ser el tema de mi tesis doctoral.

Mientras leía, habían ido apareciendo libros nuevos sobre el tema. Las últimas décadas han vivido por diversas razones un auge de los estudios sobre cine y de las publicaciones sobre cine, ambas cosas van unidas. Entre estas publicaciones, yo seguía atento a los libros dedicados a la puesta en escena. Entonces, en 2014, se publicó un nuevo libro de John Gibbs sobre el tema, ya había publicado otro sobre el asunto en 2002. Y el año siguiente, como director de la colección de Palgrave, Gibbs publicó un nuevo libro de Adrian Martin.

La aparición del texto de Martin cambió mis planes y organizó mi investigación. Hasta entonces, manejaba un título que hacía referencia a la puesta en escena contemporánea, pero este libro me hizo ver que podía centrarme en lo que realmente me interesaba, su valor como concepto teórico, lo que Martin denomina *critical concept* y que tiene una mala traducción al castellano pues parece que remite a esos comentarios

que aparecen en revistas y periódicos. Martin explica allí que, más allá de sus significados, hay dos modos de entender el concepto: como concepto práctico y como concepto teórico. Y a mí me interesaba todo lo relativo a esa segunda acepción.

Pero el territorio seguía siendo demasiado grande para una tesis. Así que solicité una estancia de investigación en la Universidad de Reading, donde John Gibbs dirigía el Departamento de Film, Televisión and Drama. Estando allí, le conté mis ideas y mis avances, y él empezó a facilitarme nueva bibliografía que yo no había tenido en cuenta, los libros editados en Canadá por la editorial Caboose, por ejemplo. Y muchos otros. Leyendo esos libros descubrí que, desde finales del siglo veinte hasta hoy se habían publicado muchos libros sobre tema, muchos más que en las décadas anteriores.

Y así fue como llegue a mi objeto de estudio y a mi hipótesis principal, el regreso de la puesta en escena cinematográfica, su reaparición simultánea en varios países del mundo como concepto crítico.

Me sorprende que en un momento en el que el cine se está polarizando tanto, entre el cine de espectáculo y el cine de arte, entre el cine de grandes presupuestos y el de presupuestos diminutos, en un momento en el que las clases medias están desapareciendo (clases medias entendidas tanto por los presupuestos económicos que manejan como por los presupuestos intelectuales), reaparezca un concepto tan culto, que implique y haga referencia al cine entendido de un modo tan artístico y valioso.

¿De qué hablamos cuando hablamos de puesta en escena? Esta pregunta preside este trabajo y es una de sus líneas de investigación. Los directores⁶, definiendo, lo han recuperado para su trabajo al ver que teóricos y críticos lo usaban para explicarles, y estos, seguramente, lo usan hoy con tanta asiduidad porque, como yo, han redescubierto la vigencia del concepto, gracias a la variada muestra de libros recientes sobre el tema.

⁶ Véase, por ejemplo, la explicación de Pedro Almodovar en *La Vanguardia* (3 de Marzo de 2016), o la de Jaime Rosales en *Huffington Post* (6 de Julio de 2014).

1.3. - Estructura del trabajo

Este trabajo de investigación, siguiendo los planteamientos generales establecidos en esta introducción, se compone de los siguientes capítulos o bloques fundamentales: Introducción, marco teórico y diseño de la investigación, contextualización, resultados de la investigación y conclusiones del estudio.

En el primer bloque, se explica y precisa el alcance de la investigación. Se introduce, en el segundo, su marco teórico, y luego se presenta la metodología utilizada, sus elementos constituyentes y su procedencia, y se establecen sus otros parámetros básicos: criterios de selección, tamaño y composición de la muestra.

En el tercer bloque, se abordan los momentos principales en la historia del concepto relevantes para esta tesis. Éstos serían, para nosotros, su origen como concepto teatral a finales del siglo XIX, su aparición como concepto cinematográfico en Francia alrededor de los años cincuenta del siglo XX, y las diversas propuestas en Inglaterra y Francia de muerte o desaparición de la utilidad del concepto en los años sesenta y setenta. Una historia completa del concepto sería el objeto de otra investigación distinta de esta, aquí sólo aparecen los que nos parecen sus momentos clave para la finalidad de esta investigación. Puesto que lo que se investiga es su reaparición en el siglo XXI, nos parece adecuado mencionar tanto su origen y sus usos iniciales como las propuestas de desaparición del mismo, dejando para otras investigaciones su historia completa. No obstante lo anterior, los autores que forman parte de esta tesis reflejan en sus escritos muchos otros momentos de la historia del concepto y así queda en ella reflejado a veces, pero desde el punto de vista de ese autor en concreto.

En el cuarto apartado se presentan los resultados de esta investigación, a modo de análisis comparativo de las diversas propuestas internacionales. Para ello, se parte de una división por autores, centrada en los libros relevantes para esta investigación y se procede a analizarlos utilizando la metodología. El orden en el que aparecen es cronológico, desde el autor del primer libro publicado dentro del marco temporal, hasta el autor del más reciente.

Este cuarto apartado tiene un sub apartado que analiza las propuestas nacionales. Comienza con una introducción, en la que se mencionan de algunas definiciones actuales del concepto en nuestro país y luego se hace referencia a las ideas de Santos Zunzunegui, que consideramos que están en el origen de las que luego aparecerán en los libros a comparar. Posteriormente se establece una división por autores y se procede a presentar los resultados de aplicar la metodología a los textos relevantes.

Para finalizar, se presentan las conclusiones del trabajo. Primero se contrastan las hipótesis propuestas con los resultados obtenidos, y se reflejan después los principales aspectos de la investigación y sus implicaciones. También se propone aquí, fruto de lo anterior, una nueva manera o forma de entender la puesta en escena que puede abrir caminos a futuras investigaciones sobre el tema.

El trabajo se cierra con la mención de las fuentes bibliográficas consultadas.

1.4. - Precisiones léxicas y problemas de traducción

Dado el alcance de esta tesis, en la que se manejan textos escritos tanto en español como en francés e inglés, en sus versiones originales, nos encontramos con problemas de traducción que hacen necesarios algunas precisiones previas. Por fortuna, en algunos casos estos problemas han sido resueltos por otros antes que nosotros.

Mise en scène

El origen del concepto puesta en escena es el término francés *mise en scène*, y esto implica traducirlo o no, o sea aceptar que existe o no una traducción fiel del concepto, que respete toda su polisemia y riqueza.

En los textos ingleses, el término no suele traducirse, ya que se considera que no existe traducción para ello (*putting into the scene*, que sería su traducción literal nunca ha sido propuesto, seguramente porque en realidad no se trata solo de eso). También suele respetarse el original en francés para hacer referencia a su origen, al país de origen pero

también a una época, la de los primeros números de la revista *Cahiers du Cinéma*. Como dejan escrito los traductores del libro de Bernard Dort (1986) y nosotros compartimos: "No hay que olvidar que el término pertenece exclusivamente al ámbito de habla francesa, y presenta, como el término *performance*, problemas insalvables de traducción".

En castellano se suele considerar que sí existe una buena traducción: *puesta en escena*. Nosotros utilizaremos esa traducción, pero también la que otros autores usan, que incluye el artículo la, y se refieren a ella como *la puesta en escena*. De todos modos, a veces nos referiremos a ella sin traducir, usando el original francés.

Lo que esta investigación ha detectado es que, en algunos libros en castellano, se ha traducido *mise en scène* como "dirección", (como por ejemplo en los textos recopilatorios de artículos de la revista *Cahiers du Cinéma* publicados por Paidós, "La política de los autores" (2003) y "Una cinefilia a contracorriente" (2004). Esto ha llevado a algunos autores, como Santos Zunzunegui, a hacer sus propias traducciones de los textos para sus publicaciones, respetando el uso original y traduciéndolo como *puesta en escena*. Hemos decidido seguir su ejemplo y hacer nuestra propia traducción cuando hemos detectado ese problema.

Otros usos: *mise-en-scène*, *mise en scène* y *mise-en-scene*

Jaques Aumont distingue entre *mise en scène* y *mise-en-scène*. Dado que el origen del término es teatral, se trataría, para él, de acuñar un nuevo término, específicamente cinematográfico, que designe precisamente aquello que el cine no comparte con el teatro, "eso que no le pertenece más que a él" (Aumont, 2000, pág. 8).

Por otra parte, es costumbre en algunos textos ingleses el referirse también a la puesta en escena cinematográfica de un modo parecido, es decir sin traducir, en itálica, con guiones entre las palabras y con o sin acento. Así aparece en el *Oxford English Dictionary* (Stevenson, 2010) y también en *A Dictionary of Film Studies* (Kuhn & Westwell, 2012). John Gibbs manifiesta que prefiere escribirlo con *hyphens*, o sea con guiones, *mise-en-scène*, y sin itálicas (Gibbs, 2002, pág. 5), pero que otros autores utilizan

otras opciones en su texto, y él alterna en sus libros entre los diversos modos de escribirlo.

David Bordwell prefiere escribirlo con los guiones pero sin cursiva ni el acento original, "mise-en-scene". Otros como Adrian Martin o Frank Kessler prefieren usar en sus textos en inglés directamente el original francés pero en cursiva para detectar su origen, "*mise en scène*".

Puede tomarse esta variedad de redacciones del término como una primera muestra de la diversidad de enfrentamientos al concepto, de su polisemia y también de los modos diferentes de aproximación al mismo.

Otros vocablos originales en inglés y su traducción

Además del concepto mencionado, de origen francés, existen otros de origen inglés cuya traducción y uso consideramos que también deben ser precisados.

Aunque referidas al uso de los términos en el medio teatral, es muy interesante comenzar por reproducir las precisiones que Patrice Pavis hace.

Evidentemente, la noción de puesta en escena existe también en inglés: cuando no se dice "mise-en-scène", se habla de *production* o se usan los verbos *to stage*, *to direct a play*. *Production* insiste en la fabricación técnica del objeto teatral. *To stage* indica la idea de disponer, de poner en la escena, mientras que *to direct* significa no sólo dirigir al actor, sino también arrastrar al autor y a la obra en una cierta dirección. (Pavis, 2008, pág. 2-3)

Staging

Este término es importante, porque es el que usa Bordwell, a menudo como sinónimo de poner en escena. Lo usaremos aquí a veces sin traducir y en cursiva. Otras lo

traduciremos como "escenificación". Precisaremos sus posibles traducciones cuando aparezca en el texto dedicado a Bordwell.

Otros términos ingleses

Junto a lo anterior, quiero precisar aquí otras traducciones que se utilizan en este trabajo. Están basadas, en su mayoría, en las que realizaron Cerdán e Iriarte para el texto de David Bordwell de 1989, traducido por ellos en 1995. También se han utilizado los conceptos que aparecen en Ramón Carmona (1991)

Criticism

Comentario fílmico o comentario crítico, ensayo crítico, y también crítica académica. A menudo lo traduciremos aquí por crítica, pero refiriéndonos a lo anterior.

Style based Criticism

Comentario crítico (o crítica académica) basada en el estilo.

Mise en scene Criticism

Comentario crítico (o crítica académica) basada en la puesta en escena

Interpretation

Comentario crítico interpretativo. Interpretación (de su significado y/o valor)

Close Analysis, close reading, detailed analysis

Análisis en detalle⁷, microanálisis fílmico, análisis atento

⁷ Propongo aquí esta traducción, que prefiero. Es el resultado de debatir personalmente esos conceptos sinónimos con autores que los utilizan habitualmente, como John Gibbs y Douglas Pye. Considero que

Interpretative criticism

Ensayo crítico interpretativo

Film Studies

Estudios de Cine, estudios cinematográficos, estudios fílmicos.

Critic

Crítico. Debe ser entendido siempre en esta tesis (salvo que se especifique lo contrario) en su sentido académico, el que incluye a los investigadores académicos y a los escritores de ensayos críticos.

refleja mejor el procedimiento de análisis, basado en el estudio en detalle y de los detalles, en el tamaño de aquello que se analiza (en comparación con el tamaño del filme completo) más que en una cuestión de atención (análisis atento) o tamaño del análisis (microanálisis). El original remite al hecho de que, al estar muy cerca (to be close) se pueden apreciar los detalles. Las otras traducciones son, sin duda, también adecuadas.

2.

MARCO TEÓRICO Y DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1.- MARCO TEÓRICO

El marco teórico de este trabajo es la propia teoría del cine. La puesta en escena (o puesta en escena, sin artículo, usaremos las dos denominaciones), tal como la entendemos aquí, es revisada como un concepto perteneciente a dicha teoría.

Esta es la definición que manejamos aquí de teoría (del cine), propuesta por Francesco Casetti:

Un conjunto de supuestos, más o menos organizados, más o menos explícitos, más o menos vinculante, que sirve de referencia a un grupo de estudiosos para comprender y explicar en qué consiste el fenómeno en cuestión. (Casetti, 1993, pág. 11)

Como él explica, una teoría no debe ser solo "coherente, evidente y necesaria" (Casetti, 1993, pág. 11), también debe ser compartible.

Dentro de las teorías del cine, en algunas de las teorías en boga en determinadas épocas de su historia, el concepto puesta en escena ha tenido o no un papel, ha cumplido o no diferentes funciones, por ejemplo esa función de "herramienta" que permitía a los críticos de Cahiers sustentar su "política de los autores" que le atribuye Zunzunegui (2008, pág. 212). Es decir, cuando hablamos de la teoría del cine, en general, como marco teórico de esta investigación, lo hacemos a sabiendas de que nuestro concepto central solo cumple alguna función dentro de algunas teorías.

2.1.1.- ¿Una teoría de la puesta en escena?

Aunque no es lo que pensamos hacer, comprendemos que sería posible defender la existencia de una teoría de la puesta en escena, entendida en el sentido en el que ese concepto fue usado desde *Cahiers du Cinéma* y más adelante.

Francesco Casetti defiende que podemos utilizar la denominación o designar como teoría del cine a tres tipos de propuestas o "situaciones":

- En el plano mínimo, una teoría del cine es una opinión, una creencia, que trae con ella un vocabulario común que nos permite entender algo del cine.

- En un plano más elevado, es un proyecto científico.

- Solo en última instancia, teoría es una construcción axiomática coherente.

Casetti defiende en su texto que las teorías del cine son, desde luego todas "fácilmente" del primer tipo. "A menudo, del segundo; y a veces, del tercero" (Casetti, 1993, pág. 10, nota al pie). Una teoría de la puesta en escena, sería, desde luego, una teoría del primer tipo. Pero muchas otras de la teoría del cine también lo han sido, como explica Casetti.

Vista así, podríamos investigar si es un concepto más o menos organizado, si como tal es, por ejemplo, coherente, evidente o necesario. Desde sus primeros usos, la puesta en escena cinematográfica aparece, como veremos, como un concepto necesario pero muy poco evidente.

2.1.2.- La puesta en escena como metáfora orientadora

No nos proponemos aquí entonces, defender una teoría de la puesta en escena. Lo que sí sabemos en todo caso es que es un concepto teórico que, desde su cristalización en *Cahiers du Cinéma*, a pesar de su ambigüedad ha formado parte de algunas teorías o escuelas de pensamiento, de su vocabulario.

Robert Stam propone que es posible ver la historia de la teoría cinematográfica como una sucesión de "metáforas orientadoras" (Stam, 2001, pág. 14). Creemos que la puesta en escena es una de ellas, en el sentido de que, pareciendo sugerir algo concreto, relacionado directamente con su sentido teatral, en realidad se refiere a otra cosa, con la

que ese sentido anterior guarda solo una cierta relación de semejanza, pero que organiza ideas y propone modos de reflexión sobre el cine.

Más allá de sus antecedentes teatrales, el concepto teórico cobró vida como específicamente cinematográfico en las páginas de *Cahiers*, y es también desde allí desde donde en un determinado momento se propone su obsolescencia. Por eso nos detendremos primero en esos instantes, para crear no solo un contexto, sino sobre todo una referencia desde la que mirar y a la que tener en cuenta cuando hablemos del papel que hoy implica, para los autores que participan en esta tesis.

2.1.3.- La puesta en escena como concepto central de algunas teorías

Creemos que la puesta en escena, más que una teoría, forma parte del vocabulario común de algunas teorías, y así vamos a considerarla. Algunas teorías cinematográficas le dan un valor, otras apenas ninguno. Nos incumben, lógicamente, esas teorías que sí la colocan en algún lugar central, y no aquellas que, más centradas por ejemplo en lo narrativo, la consideran un barniz invisible.

Revisaremos el uso del concepto, entonces, dentro de ciertas tradiciones teóricas, aquellas a las que pertenecen los autores seleccionados. Son algunas de las que Elsaesser y Buckland (2002) denominan teorías cinematográficas tradicionales, como la "crítica académica centrada en la puesta en escena" y la neoformalista, que ellos llaman "teoría cognitiva de la narración fílmica". Intentaremos mantener dentro de ellas una aparente objetividad. Otras teorías quedarán fuera de esta investigación, en general las que Bordwell denomina Gran Teoría⁸, pues dentro de ellas la puesta en escena cumple funciones menos relevantes, y el resultado de lo anterior es que no se han publicado allí libros sobre el concepto⁹.

⁸ "En esencia, la *Gran Teoría* puede describirse como todo aquello que abarca desde la semiología hasta los estudios culturales, con Althusser, Lacan y el feminismo entremedias" (Fujiwara, 2015).

⁹ Una excepción a este hecho es, por ejemplo "Men's Cinema: Masculinity and Mise en Scène in Hollywood" de Stella Bruzzi (2013), "que entreteje las teorías sociológicas y psicoanalíticas del género, el deseo y la identificación con lecturas vívidas y cercanas de los tropos estéticos y los efectos estilísticos" (Murphy, 2015)

2.1.4.- Teoría y práctica

Se desprende de lo anterior que a esta tesis no le concierne el aspecto práctico de la puesta en escena. Aunque puede parecerlo, no siempre es fácil distinguir entre teoría y práctica, y esto hace que algunas cuestiones prácticas emerjan también en esta tesis. Raymond Williams menciona que hay una distinción entre teoría y práctica que "no exige su oposición" (Williams, 2003, pág. 313 y 314). Allí menciona una de las acepciones de teoría como "esquema de ideas que explica la práctica", e igualmente el concepto de praxis como "práctica informada por la teoría".

Por otra parte, es un hecho que algunos teóricos han hecho cine, en la historia del cine esta confluencia se ha dado a veces, desde Leenhardt a Astruc y a diversos escritores ingleses, Karel Reisz, por ejemplo. También, a veces, el trabajo de un cineasta está contagiado o cargado de teoría; sus ideas teóricas, quizá solo un esbozo de las mismas ya que no ha teorizado sobre ello (es decir, no ha escrito sobre ello), aparecen en sus películas, pienso en Theo Angelopoulos, por ejemplo; de hecho las películas se convierten en una oportunidad de manifestar (en vez de a través de un *paper* académico) sus concepciones teóricas. Los grandes autores contemporáneos son una prueba de ello, su cine no es fruto de un encuentro casual.

2.2.- DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

2.2.1.- Objetivos de la investigación.

El marco teórico, la metodología y los análisis de este trabajo de investigación están orientados a la consecución de dos tipos de objetivos, generales y específicos.

Objetivos Generales

- 1.- Ofrecer una visión panorámica internacional del concepto puesta en escena, que permita apreciar su complejidad actual.
- 2.- Precisar sus diversos significados, mostrar su variedad y las implicaciones asociadas a ellos.

Objetivos Específicos

- 3.- Actualizar el concepto puesta en escena cinematográfica dentro del campo de la teoría del cine y de la crítica académica.
- 4.- Analizar las ideas actuales sobre el concepto teórico y crítico puesta en escena. Explicar lo que ese concepto significa para cada uno de estos autores, de tradiciones tan diversas como la anglosajona y la francesa o la española; el significado o significados que cada uno de ellos reflejan en sus libros publicados estos últimos años; el uso o usos que en ellos se le da, su valor como herramienta teórica o crítica; y la historia que implica.
- 5.- Exponer y comparar las ideas reflejadas en los libros más relevantes sobre este concepto, publicados estos últimos años en una variedad de países, idiomas y escuelas teóricas.

6.- Precisar su relevancia en el mundo actual. Por un lado, su existencia como concepto contemporáneo, por otro, su importancia como concepto clave de la historia del cine. Mostrar qué aportan sus nuevos acercamientos al tema, lo que traen de vuelta desde otras décadas y lo que aportan como novedad.

7.- Mostrar el modo en el que está siendo explicada hoy la puesta en escena como concepto dentro de la teoría.

2.2.2.- Hipótesis de la investigación.

La hipótesis principal de este trabajo es que existe un renovado interés internacional por el concepto crítico cinematográfico puesta en escena (*mise en scène*).

Desde el inicio de siglo XXI, han venido publicándose libros dedicados al concepto en diversos países del mundo, en Francia, Estados Unidos y Reino Unido, pero además en Canadá, Australia, Brasil y España. También se han producido diversas reediciones de libros sobre el concepto, como, por ejemplo, *Sur un arte ignore*, de Michel Mourlet, reeditado en 2008, o las *Leçons de mise en scène* de S. M. Eisenstein, reeditadas también en Francia en 2001, sin olvidar la reediciones en nuestro país de *¿Qué es el cine?* de André Bazin (en 2001, se publica la quinta edición, en 2014 la décima).

La historia de este concepto cinematográfico tan relevante no ha ido sin embargo acompañada por un conjunto amplio de libros sobre el tema. Una investigación bibliográfica arroja muy pocos resultados anteriores a 1990 dedicados exclusivamente a ese asunto, como los textos de las reediciones mencionadas. Sin embargo, a partir de finales del siglo XX, esto empezó a cambiar.

2.2.2.1. - Hipótesis secundarias

Junto a la hipótesis principal, relacionadas con ella y con los objetivos de esta investigación, proponemos tres hipótesis secundarias:

1.- El concepto puesta en escena cinematográfica encuentra sus significados y funciones principales en un momento concreto de la historia del cine, circa los años cincuenta en Francia.

2.- El concepto no tiene hoy en día un solo significado, ni cumple una sola función. Tal como ocurriera en su momento de esplendor, al que hace referencia la hipótesis anterior, no hay un único modo adecuado de entenderlo y explicarlo.

3.- El concepto sigue vigente, sigue siendo útil para entender, analizar y pensar el cine actual.

2.2.3. - Metodología

En este apartado se expone la metodología que va a utilizarse en esta tesis. En primer lugar, se presenta la metodología de análisis comparativo, se precisan sus categorías y cómo se ha llegado a ellas. En segundo lugar, se explican los criterios de selección, el tamaño y la composición del corpus o muestra de análisis.

2.2.3.1.- Análisis comparativo

La materia principal de nuestra investigación son las ideas recientes de estos autores sobre puesta en escena, presentes en sus libros clave. Cada autor se enfrenta al asunto de un modo diferente, repartiendo en uno o varios textos sus ideas sobre el concepto. Es decir, por un lado comparamos ideas, pero es cierto también que sobre todo comparamos libros. El objeto de estudio son libros principalmente, y como tales deben ser estudiados, como parte de algún género literario que, en este caso, es el ensayo. Podemos aprender mucho sobre este proceso de análisis acercándonos brevemente a esa parte de la teoría literaria que se ocupa de la comparación de textos literarios, la literatura comparada.

Lo que el presente trabajo se propone mostrar, al proponer una comparación de las ideas de los autores elegidos, reflejadas en los libros seleccionados, es como la noción de *mise en scène* es diversa para cada autor, pero a la vez como unos y otros autores conectan, al menos en parte, en sus explicaciones. Cada autor presenta y explica las acepciones y transformaciones del concepto dentro de la teoría y el comentario crítico del cine al que él se adscribe. Pero a la vez tiene en cuenta a los que le han precedido en esto y también a sus coetáneos, hay ideas y elementos que viajan de un autor a otro. La significación y la relevancia de las ideas de cada autor, se revelan por la sincronización o el contraste con las de otros autores actuales, y también con las de los autores anteriores.

Para ilustrar esas ideas, y también para reflejar la variedad de propuestas relacionadas con el concepto que han quedado fuera del marco de investigación, nos parece útil y relevante, pero también inevitable, el incluir a veces una descripción de como un autor se vale de obras de otros autores anteriores, que contribuyen tanto a explicar sus ideas como seguramente contribuyeron a conformarlas.

2.2.3.2.- Literatura comparada

No se nos escapa la complejidad del objeto de estudio que perseguimos. La propia idea de comparar obras de arte o al menos literarias, en nuestro caso ensayos, tiene tras de sí una tradición que nos previene y nos ilumina. Comparar textos literarios, utilizando metodologías que se engloban en lo que se conoce como literatura comparada, no está exento de peligros. La definición de Remark nos advierte de ellos: "La literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión" (Remark, citado en Xamist, 2011, pág. 39).

En cuanto a la relación con otras artes y áreas de conocimiento, reconocemos que ese asunto excede el alcance de esta investigación. Aunque aparecen a veces en la teoría del cine referencias a otras áreas de conocimiento, consideramos que el estudio de la

relación entre algunas de esas áreas y el concepto puesta en escena y sus implicaciones¹⁰, abre una posible nueva línea de investigación.

En cuanto a las fronteras, el mundo actual, dentro del marco temporal en el que esta tesis se centra, es un mundo híper conectado, en el que las ideas viajan con increíble velocidad de un país a otro. Las ideas de David Bordwell, publicadas en los años ochenta y que aparecen como detonantes de otras que aquí se reflejan, retumban enseguida en otros países, y las cuestiones que allí provocan producen, entre otras, nuevas repuestas del propio Bordwell¹¹. Las cuestiones suscitadas por Bordwell sobre el estilo cinematográfico, presentes primero en su texto *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (1985), coescrito junto a Janet Steiger y Kristin Thompson, y luego en *On the history of film style* (1997), son las que viajan tanto a Francia como al Reino Unido, produciendo efectos diversos en esos países, efectos que tienen que ver con las tradiciones del país de llegada tanto como con las del país de origen. Allí son compartidas o cuestionadas, reelaboradas y puestas de nuevo en circulación, renovadas, en diversos textos. Es un proceso continuo, que aun sigue produciéndose. Solo podemos aspirar a reflejar parcialmente este asunto tan complejo, pero sí que hemos detectado y compartimos lo que Darío Villanueva menciona, "todos los autores de todas las épocas y de todas las lenguas son contemporáneos entre sí, y, en cierto modo, son compatriotas entre ellos mismos y de los que los leen" (Villanueva, D, 1994, pág. 99).

2.2.3.3.- Metodología de análisis comparativo

El objetivo de comparar y contrastar dichas ideas, la realización de un análisis comparativo, requiere una metodología adecuada a él. Con este fin, hemos tomado como punto de partida la propuesta metodológica que figura en *Las principales teorías cinematográficas* de Dudley Andrew (publicada originalmente en 1976, nosotros usaremos la traducción de 1993). En ese texto, él se enfrenta a un problema similar. "A

¹⁰ Una idea de puesta en escena puede considerarse presente también en la pintura figurativa, por mencionar un ejemplo, y podría ser atractivo y productivo comparar su uso en ambos medios.

¹¹ Véase, como ejemplo, "Film Interpretation Revisited" (1993) en el que Bordwell responde a las críticas a su texto *Making Meaning* (1989).

fin de comparar a los teóricos debemos forzarlos a hablar de temas similares", dice allí (Andrew, 1993, pág. 31). Nuestro problema aquí se parece a ese, para poder comparar ideas sobre puesta en escena necesitamos que nuestros autores seleccionados hablen de temas similares.

Aunque las ideas sobre puesta en escena no sean propiamente una teoría, como mucho una parte de ella, el trabajo de los autores que figuran en esta tesis puede ser asociado, en parte, al de un teórico, en el sentido de que su modo de proceder parece ser similar. Tal como menciona Andrew, se plantean o parecen plantearse preguntas que van resolviendo y que les permiten articular un esquema general. Leyendo los textos en los que se basa esta tesis, uno puede detectar ese mismo proceder, preguntas mencionadas explícitamente o no que dan paso a diversas ideas sobre los componentes, o como prefiere llamarlas Andrew, las categorías, en nuestro caso de la puesta en escena.

Por otra parte, es importante recalcar aquí que no es lo mismo estudiar el cine, así tomado, en general, intentar conocerlo a partir de las preguntas fundamentales sobre su naturaleza, que hacernos preguntas sobre un concepto asociado a algunas de esas teorías, que como tales darían respuesta a múltiples preguntas relacionadas. Cuando Bazin, por ejemplo, se pregunta qué es el cine, se está preguntando sobre su relación con la realidad, y como otros teóricos, se "eleva" desde ese hecho hacia preguntas, como dice Andrew sobre "el propósito y valor del cine", o sea para qué le sirve al ser humano que exista el cine. Los escritores que aquí aparecen, en cambio, en relación con el objeto de estudio, se hacen preguntas que se remontan como máximo a "para qué" le sirve al cine que exista algo como la puesta en escena. Y visto desde el otro lado, la pregunta primera que se hacen ya no es, "cuál es la materia prima del cine" (por ejemplo, para Bazin, la realidad), sino que parten de la existencia ya del cine, en sus múltiples facetas, y sus preguntas primeras tienen que ver con los medios al alcance de cineastas y estudiosos del cine. Todas estas razones son las que nos permiten y obligan también a modificar las ideas de Dudley Andrew.

Esta metodología que vamos a usar deja inevitablemente fuera algunos aspectos del concepto que son específicos de ese autor en particular, en aras de conseguir un

panorama basado en los contrastes. Como dice Andrew, al hablar de Bazin: "Para reunir, organizar y comparar esas ideas dispersas y comprometidas debemos contentarnos con investigar su teoría bajo las cuatro formas de control" (Andrew, 1993, pág. 172).

Para construir esas categorías o "formas de control", Andrew toma como punto de partida de su texto las ideas de Aristóteles de su libro *Física*, cuando en el Tomo II explica *Las Causas*. "El objeto de esta investigación es el conocer y no creemos conocer algo si antes no hemos establecido en cada caso el «por qué» (lo cual significa captar la causa primera)" (Aristóteles, 1998, pág. 45). Qué es y por qué es, esas parecen ser las preguntas primeras que se hace Aristóteles. En nuestro caso, nos hemos encontrado que, siendo la propuesta de Andrew extremadamente precisa, rica y útil para sus fines, debe ser adaptada a los de esta tesis, que son diferentes. Ocurre, como se ha tratado de explicar, que preguntarse "Qué es cine", no es similar a preguntarse "Qué es la puesta en escena", y así nos hemos visto, empujados por la propia investigación, a adaptar y modificar la propuesta de Andrew (tal como él debió hacer con el método de Aristóteles del que partió), para encontrar eso que puede ser comparado en estas propuestas, lo que Aristóteles en su *Física* denominó *Las Causas*. Ha sido este, el de la precisión de la metodología, un proceso constante de ida y vuelta, es decir, inicialmente desde la metodología propuesta a sus resultados y su utilidad pero a la vez, desde los resultados de la investigación se ha ido rehaciendo la metodología para que se ajustara con más precisión a lo encontrado y comparable.

Aristóteles menciona en su texto cuatro "causas", que Andrew adapta a la Teoría Cinematográfica: Materia Prima, Métodos y Técnicas, Formas, y Propósito y Valor. Habiendo aceptado como punto de partida esas primeras cuatro categorías de Andrew, las hemos comparado con aquellas de las que partían, las propias ideas de Aristóteles, y con las categorías recurrentes que aparecían en los textos presentes en esta investigación, hasta encontrar el modelo más útil para esta tesis, finalmente compuesto de cinco categorías. Mi única finalidad al hacer estos cambios ha sido adaptar estos modelos anteriores al objetivo de esta investigación, para que encajen mejor con los conceptos y elementos comunes que manejan estos autores cuando hablan de puesta en escena, con las preguntas que se hacen y las respuestas que les dan. Eso me ha llevado a

la siguiente clasificación, que me permite dividir las ideas sobre puesta en escena en cinco categorías, "en los aspectos que lo constituyen y pueden ser examinados" (Andrew, 1993, pág. 31).

Las categorías definitivas que conforman nuestra rejilla metodológica surgen también, en parte, de los propios libros a analizar, han sido adaptadas para que encajen con aquello que nos íbamos encontrando. Hemos comprobado que, en varios de ellos, los autores suelen a menudo comenzar por dar una definición del concepto, suya o de otros, que pasan a cuestionar y explicar. Y por eso empezamos nosotros también por allí, por una categoría que hemos denominado *introducción-definición*. Hay también en estos textos explicaciones sobre cuáles son los *elementos* que participan en la puesta en escena. Otros autores se han preocupado más por cuáles son las *formas* posibles que puede adoptar, hasta el punto de crear una clasificación de referencia aceptada por otros. También se ocupan estos autores o puede desprenderse de sus libros, de las *funciones* que cumple la puesta en escena, tanto para ellos mismos como en la historia del concepto. La *esencia* a la que se refiere Aristóteles la relacionamos aquí con lo que para cada autor parecen ser sus características esenciales, y por eso son también nuestras conclusiones sobre las ideas ese autor. Partiendo de estas premisas, hemos definido las siguientes categorías.

2.2.3.3.1.- Categorías de análisis

1- Introducción / Definición

La mayoría de los autores se ven obligados, como hemos mencionado, al hablar del concepto en sus libros, a comenzar por dar una definición del mismo, suya o de otros, que luego desarrollan o explican. Por eso creemos lógico y productivo comenzar por esta categoría, en la que entran las ideas que explican qué es la puesta en escena, es decir, cómo la define cada uno de estos autores. Para explicarse, recurren con frecuencia a otras categorías.

En esta categoría entran las respuestas a las preguntas sobre ¿Qué es lo que este autor examina? ¿Qué entiende él por Puesta en Escena? ¿Cómo la define, cuando debe hacerlo, qué definición o definiciones da de ella?

2.- Elementos

Esta categoría se refiere a las materias primas con la que trabajan los que utilizan la puesta en escena. Aristóteles lo explica con un ejemplo, "el bronce para el escultor" que nos recuerda que es conveniente detenerse allí, en un estadio anterior cercano, y no seguir alejándonos a la búsqueda de esa materia primigenia (el bronce, por ejemplo, es una aleación de cobre y estaño, pero de qué nos sirve saberlo), que, en nuestro caso, ya no sería la de la puesta en escena sino la del propio cine (¿La realidad? ¿Imágenes y sonidos?). Ninguno de nuestros autores se ocupa de cuestiones así en estos libros, cuestiones relevantes sin duda para la teoría del cine, pero que están fuera de esta investigación.

Ocurre que la puesta en escena es un concepto que puede ser descompuesto estudiando cuáles son sus partes constituyentes, cuáles son aquellos elementos que se usan o no en un filme dado o por un teórico dado con el fin de evaluar o interpretar un filme. Así que aquí se incluyen explicaciones tanto sobre los elementos que componen la puesta en escena, como las precisiones sobre los elementos que no forman parte de ella.

En esta categoría de investigación se reflejan las respuestas a la pregunta: ¿Qué incluye el concepto puesta en escena, qué considera este autor que forma parte de ella? Todos esos elementos como iluminación, vestuario, decorados, etc. son sus elementos o medios técnicos. Otros autores se fijan en otro tipo de elementos que no pueden ser considerados técnicos. Igual de relevantes son las respuestas a la pregunta: ¿Qué no incluye la puesta en escena, qué considera este autor que no forma parte de ella? Algunos autores incluyen el sonido o el montaje o el *découpage* como partes de la puesta en escena, otros no lo ven así. Unos autores creen que todo lo que tiene que ver con el trabajo con la cámara no forma parte del concepto; otros, por el contrario, no entienden el concepto sin incluir este trabajo en él.

3.- Formas

Las formas de la puesta en escena es la categoría que contiene las ideas que cada autor refleja en sus textos en relación a los tipos de puesta en escena que existen, que se han hecho o que se pueden hacer. Es una categoría que incluye las respuestas que cada autor da a la pregunta: ¿Qué tipos de puesta en escena existen, qué posibilidades hay?

Algunos autores establecen o proponen una clasificación sobre los tipos de puesta en escena que existen, como cuando Adrian Martin propone que existen, en realidad, solo tres tipos o formas de puesta en escena. Otros autores, como David Bordwell, proponen diversos modos, el más destacado lo asocia a su papel como concepto crítico creado desde la revista *Cahiers du Cinéma*. Bordwell también revisa la historia del cine para detectar los diversos modos de puesta en escena que se han ido sucediendo en ella, cómo ha ido cambiando, qué momentos significativos la componen.

4.- Funciones

Las funciones de la puesta en escena incluyen todas las que tiene que ver con su propósito. Responden a las preguntas de ¿Para qué sirve?, y también: ¿cuál es el propósito de la puesta en escena?, o ¿qué función cumple, para este autor? Es la categoría que se entrelaza, por ejemplo, para Bordwell, con el estilo y la forma fílmica.

En esta categoría está presente la distinción que se ha hecho entre puesta en escena como concepto teórico-crítico y puesta en escena como concepto práctico. Se trata aquí de explicar sus funciones tal como las ven estos teóricos, la función o funciones que le asignan y para qué les sirven. Entrarían, por un lado, aquellas funciones asociadas al estudio de las películas, a su interpretación y evaluación, o sea cuando la película es vista desde fuera, diríamos, y la puesta en escena cumple, por ejemplo, la función de ser la herramienta principal para analizar el estilo de una película, como en el *mise en scène criticism*. También pueden entrar en esta categoría las funciones que cumple "dentro" de la película, como cuando un autor dice que esta función puede ser meramente decorativa. También las funciones crítica y metacrítica de John Gibbs.

5.- Conclusión / Esencia

Dado que el objetivo de estas categorías es poder comparar las ideas de diversos autores, creemos adecuado terminar con esta categoría, que, a modo de resumen de todo lo anterior, refleja la esencia de las ideas de cada autor sobre el concepto, sus aportaciones más significativas. Es una categoría que conecta con la primera, la que tiene que ver con la definición, y tiene un efecto de cierre sobre la propuesta de cada autor, funcionando a modo de conclusión sobre las ideas más destacables, más esenciales, de cada autor en particular. Es la categoría que asociamos con el valor que la puesta en escena tiene para ese autor. También es el lugar en el que cada autor menciona el uso actual del concepto.

Las conclusiones generales, presentadas al final, obtenidas a partir de lo esencial de las ideas de cada autor, incluirán los elementos más destacados, lógicamente los relacionados con las hipótesis de partida. Algunas otras ideas comparables quedarán reflejadas en esta categoría, las principales, pero además también en las otras categorías (es esta la función de la metodología utilizada, crear explicaciones comparables).

2.2.3.3.2.- Corpus de análisis

Una vez precisado el objeto de estudio y la metodología que va a utilizarse se hace imprescindible definir con precisión cuales son los parámetros que validan el tamaño y la composición del corpus de análisis.

Estos parámetros deben estar de acuerdo tanto con los objetivos de esta investigación como con su hipótesis principal, deben ser útiles para esos fines. Esto implica un criterio de selección de los elementos a analizar que, por un lado, sea lo bastante amplio como para ofrecer esa visión panorámica buscada, es decir refleje elementos de un número adecuado de países diferentes como para constituirse en una muestra representativa, pero a la vez sea lo bastante reducido como para impedir que un exceso de elementos conviertan el análisis en redundante y la comparación en poco relevante.

2.2.3.3.2.1.- Criterios de selección

Existen una serie de criterios de selección heterogéneos que han sido tenidos en cuenta para elaborar el corpus de análisis. El proceso para llegar a ellos ha sido doble. Por un lado, ya habíamos constatado en la primera fase de la investigación que no existía un gran número de libros dedicados íntegramente al concepto puesta en escena. El resultado de esta primera investigación bibliográfica nos permitió detectar múltiples artículos relacionados con el asunto, pero un número reducido de libros. Sin embargo, habíamos ya percibido entonces que un número importante de libros habían sido publicados desde los inicios del siglo XXI, importante comparativamente hablando en relación con lo publicado en el siglo pasado. Es necesario reconocer que desde el principio era eso lo que estábamos buscando, libros recientes sobre el concepto que dotaran a esta investigación de referencias recientes, que la anclaran en la actualidad y convalidaran como investigación actual, imposible de realizar igual en otro momento histórico.

Fue entonces cuando viajé a la Universidad de Reading. Allí tuve ocasión de conocer, gracias a John Gibbs, una gran variedad de textos escritos en inglés que, centrados en la puesta en escena o sin estar explícitamente centrados en ella eran, para Gibbs, claves para ayudarme a entender las implicaciones del concepto. Este segundo corpus de obras, elaborado según un criterio que podríamos denominar ajeno, estaba convalidado por la experiencia en este campo tanto de John Gibbs como de Douglas Pye, quien también colaboró conmigo en aquellas semanas. Fue contrastando los libros que yo ya había investigado, en francés, español y portugués, con todos esos nuevos textos como surgió la hipótesis principal de esta investigación. Y también fue así, sumando ese criterio aportado por estos dos autores con otros que habían ido apareciendo y aparecerían más tarde, como fueron definiéndose los criterios definitivos de selección de la muestra.

Para precisar estos criterios, partimos de una serie de segmentaciones parciales, de divisiones convencionales que suelen utilizarse en investigaciones similares a esta; en

nuestro caso, además de otros, podemos empezar por mencionar el ámbito geográfico o el autor, hasta dar con los criterios definitivos.

Como se ha dicho, esta tesis estudia los textos más relevantes publicados en formato libro que se han publicado internacionalmente estos últimos años centrados en el concepto puesta en escena. Esto implica los siguientes criterios de selección iniciales:

- Autores pertenecientes al mundo académico. Es decir, los textos han sido escritos por profesores universitarios. Son textos teóricos, redactados desde el mundo de la academia.

- Formato libro. Esta es una decisión que nos permite dejar de lado todos los artículos aparecidos sobre el tema para centrarnos en un formato que tiene otras características, además de dotarnos de un corpus válido a la vez que operativo. La más importante característica es su tamaño, que posibilita a sus autores desarrollar con más amplitud y precisión sus ideas. A la inversa, podemos decir que la decisión de dejar a un lado los artículos académicos centrados en algún aspecto de la puesta en escena es precisamente una decisión que hace posible esta investigación, al reducirse el tamaño de la muestra a un número manejable de elementos.

La búsqueda exhaustiva de libros publicados recientemente ha sido una constante en esta investigación todos estos años. Las herramientas de búsqueda más utilizadas han sido, primero, los catálogos de las más importantes universidades e instituciones, así como las bases de datos asociadas a ellas. Debemos mencionar aquí las bibliotecas de la Universidad Complutense, la Universidad Carlos III, la Universidad de Reading, el British Film Institute y la Biblioteca Nacional. También, como es lógico hoy en día, se ha hecho un seguimiento en los buscadores de internet y en las más importantes tiendas online.

- Fecha de publicación de su primera edición posterior a 1997¹². Este criterio nace de la propia investigación, cuando, de nuevo gracias a John Gibbs, se constata que en ese año aparece un texto que parece haber planeado sobre los que le siguieron o provocado

¹² También, en las ocasiones que se consideran relevantes, hace referencia esta tesis a libros con fecha anterior a la mencionada pero que han sido reeditados recientemente.

algunos de los más importante que se publicarían después. Se trata del texto de David Bordwell *On the history of film style*. El año de su publicación, empiezan en París las dos sesiones anuales sobre *La mise en scène*, que coordinadas por Jaques Aumont, producirán el siguiente texto clave para este estudio¹³. La influencia de Bordwell puede detectarse igualmente en la convocatoria de artículos (*call for papers*) para el congreso *Style and Meaning*, que tuvo lugar en la Universidad de Reading en el año 2000: estilo cinematográfico, interpretación y *mise en scène*, fueron los principales asuntos sobre los que se solicitaban artículos.

- Idiomas de publicación: Inglés, francés y castellano. Esta es una limitación del autor de esta tesis, pero hemos constatado durante la investigación asociada a la misma que muchos autores están de acuerdo en que los principales centros de publicación de textos de cine, de estudios de cine (lo que en el mundo anglosajón se denomina *Film Studies*), son Estados Unidos, Francia y Reino Unido. La inclusión de los textos escritos en castellano y las referencia a España deben ser tomadas como un anexo a lo anterior, una ampliación debida a la necesidad de reflejar el eco de la hipótesis de esta tesis en nuestro país. Como se verá, nuestro país parece ir con cierto retraso respecto de los países mencionados.

Somos conscientes de que existen otros textos en otros idiomas, como el texto holandés que menciona Frank Kessler¹⁴ o una tesis doctoral publicada en formato libro en Brasil¹⁵. Se han quedado fuera de esta investigación por diversas razones, al igual que otros textos de los que no somos conscientes por no dominar la lengua en la que fueron escritos y lo lamentamos. Quedan como una muestra de las limitaciones que toda investigación tiene, y nos invitan a ser más precisos en nuestras revisiones de los textos aquí reflejados para cubrir en lo posible esas ausencias conocidas y desconocidas. También suponen una oportunidad para futuras investigaciones de cuestionar o confirmar lo que aquí se sostiene.

¹³ En este caso no podemos hablar obviamente de influencia, pero sí de sincronización.

¹⁴ "Mise-en-scène: Het mooiste woord over film" Lauwert, D (1983).

¹⁵ "O cinema de fluxo e a mise en scène" Oliveira Junior, L (2010).

- Maximizar el número de países presentes en la investigación. Este criterio tiene como finalidad garantizar el carácter panorámico de la investigación, así como su variedad. Hemos podido constatar que el contexto geográfico es relevante en relación con las influencias que un determinado autor tiene. Coexisten dos grandes escuelas y su influencia puede detectarse en todos los autores, la francesa y la anglosajona.

Ciertamente, aunque estos autores nos parecen los más relevantes, por su propia relevancia como figuras teóricas en sus países de origen y por la importancia de los libros publicados y lo que contienen, podríamos haber elegido quizá otros, de otros países o que escribieran en otros idiomas (si esa no fuera una limitación de este investigador). La elección ha estado motivada aparte de otras cuestiones por ofrecer una muestra lo bastante variada y a la vez con suficientes puntos en común para generar algún contraste. Al centrarnos en estos autores, podemos explorar con detalle algunas propiedades asignadas al concepto. Cada uno de ellos pertenece a una escuela de pensamiento relacionada de un modo distinto pero conectado con el estilo cinematográfico, es lo que nos recuerda Bordwell cuando menciona que "cada escuela de pensamiento concibe el estilo cinematográfico de un modo diferente" (Bordwell, 2008, pág. 256)

2.2.3.3.2.2.- Tamaño de la muestra

Esta tesis, como una mayoría de ellas, se ha visto en algún momento inicial de la investigación superada por el tamaño de la muestra a analizar. Con el fin de limitar eso, sin renunciar a la profundidad de la investigación, fueron apareciendo los criterios anteriormente mencionados. Para ello fue fundamental mi estancia de investigación en la Universidad de Reading. Fue allí, leyendo todos esos textos, cuando elaboré la hipótesis que vertebra esta investigación. Pero, a mi vuelta, al debatir la primera versión del índice de esta tesis, que incluía los libros que debían formar parte de mi investigación, con mi director de tesis, Fernando Huertas, pude comprobar que, de nuevo, a pesar de haber reducido notablemente el campo de investigación, seguía manejando un número excesivo de textos.

Fue entonces cuando tomé la última decisión que cerró definitivamente el corpus de obras a analizar, al ajustar la investigación a un autor por país. La investigación ya me había demostrado que, al ser, entre otras cuestiones, la puesta en escena un concepto histórico (lo que es considerado una hipótesis secundaria de este trabajo), con una relevancia inicial clara en un momento de la historia del cine, todos los autores investigados se ven obligados en sus textos a hacer referencias a otros que les han precedido, con lo que la mayoría de los autores relevantes históricamente aparecían una y otra vez. Además, pude comprobar que, en cada país, a menudo encontraba un autor que destacaba sobre el resto, por su relevancia internacional, su número de publicaciones, y en general por la preeminencia que el concepto tiene dentro de sus investigaciones actuales. Mi decisión fue centrarme en los libros publicados sobre el concepto por un solo autor¹⁶ de cada uno de los países dentro del marco temporal, ampliando si era posible y necesario el campo de investigación a otros textos suyos, dentro o fuera del marco temporal, incluyendo ahora sí artículos, en los que ese autor explicaba o ampliaba sus ideas sobre el concepto.

Todo lo anterior ha permitido dotar a esta tesis de lo que consideramos una muestra muy representativa de los textos más relevantes internacionalmente (en los idiomas mencionados), enriquecidos por las ideas recientes de los autores de los mismos presentes en otros textos.

Somos conscientes, no obstante lo anterior, de que en esta investigación se han podido cometer omisiones y olvidos, en relación con los criterios adoptados. Debe entenderse este corpus definitivo como un compendio abierto a posibles ampliaciones en futuras modificaciones, que a buen seguro lo completarán y optimizarán, lo actualizarán y permitirán a las líneas abiertas por esta investigación seguir desarrollándose y enriqueciéndose más allá de lo que estas páginas proponen.

¹⁶ El caso español será tratado de un modo diferente, cómo se explicara en su momento.

2.2.3.3.2.3.- Composición de la muestra

La muestra definitiva contiene los siguientes autores con los siguientes textos principales. Como se verá, estos autores se valen de otros muchos que han explicado el concepto a lo largo de la historia, con lo que este estudio hace referencia a muchos otros. Se mencionan en este listado el país de origen y sus textos principales, dentro de los criterios de selección, que les han traído a esta investigación.

David Bordwell (EE.UU)

Bordwell, D. (1997). *On the history of film style*. Boston: Harvard University Press.

Bordwell, D. (2005). *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2016). *Film Art: An Introduction* (9th ed., p. 519). McGraw-Hill Higher Education. (Existe traducción en castellano, Bordwell, D., y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.)

Jaques Aumont (Francia)

Aumont, J. (ed. . (2000). *La mise en scène*. Bruselas: De Boeck Supérieur.

Aumont, J. (2006). *Le cinéma et la mise en scene* (2nd–2010th ed.). Paris: Armand Colin. (Existe traducción en castellano Aumont, J. (2013). *El cine y la puesta en escena*. Còhulue)

John Gibbs (Reino Unido)

Gibbs, J. (2013). *The life of mise-en-scène: Visual style and British film criticism, 1946-78*. Manchester: Manchester University Press.

Gibbs, J. (2002). *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*. London: Wallflower.

Adrian Martin (Australia)

Martin, A. (2014). *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art* (Vol. 5). Croydon, UK: Palgrave Macmillan.

Frank Kessler (Alemania)

Kessler, F. (2014). *Mise en scène*. Montreal: Caboose.

En España:

José María Catalá Domenech

Català Domenech, J. M. (2001). *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

Rafael Rodríguez Tranche

Tranche, R. (2015). *Del papel al plano : el proceso de la creación cinematográfica*. Alianza Editorial.

3.

CONTEXTUALIZACIÓN

3.- CONTEXTUALIZACIÓN: BREVE HISTORIA DE LA PUESTA EN ESCENA CINEMATográfica.

Con el fin de crear el contexto adecuado para esta investigación, se presenta ahora un breve resumen de los que consideramos los momentos más significativos de su historia, los más relevantes para esta tesis. Este resumen tiene como finalidad dar una visión panorámica de algunos de los primeros problemas relacionados con el uso del concepto, antes del marco temporal del que esta tesis se ocupa.

Los libros de los autores de esta tesis se ven obligados a menudo a incluir en sus páginas algunos momentos de la historia del concepto, o es precisamente de eso de lo que tratan. Con este breve resumen se pretende, entonces, crear un conjunto de referencias, un marco básico, con las que esas otras referencias que los autores mencionan, puedan ser entendidas adecuadamente.

Se ha tratado de evitar, en línea con lo anteriormente mencionado, la reiteración. Si las ideas de algún autor de la historia, como V. F. Perkins o Michel Mourlet, por mencionar sólo dos, son tratados en cierta profundidad por uno de los autores principales, se ha optado por dejar esas explicaciones para ese momento. Aun así, hemos conservado algunas repeticiones cuando aportan un punto de vista diferente a lo que en este capítulo se cuenta.

Puesto que el concepto puesta en escena llega al cine desde el teatro, donde se ha consolidado como concepto específico no mucho antes, parece lógico indagar en las razones que llevaron a su aparición, y en lo que llegó a significar allí. Su historia completa está fuera del alcance de esta tesis, pero es conveniente definir sus rasgos más importantes, para poder dictaminar cuáles de ellos se incorporan al concepto cuando se instala en el medio cinematográfico. A ello se dedicará el primer apartado de este capítulo. En el segundo apartado, se explicará cómo llega el concepto teórico al cine, sus primeras apariciones, los primeros textos que reflexionan sobre él.

En el tercero se investiga en su momento de plenitud, cuando, a partir de las primeras ideas de Astruc y Bazin, el concepto llega luego a las páginas de *Cahiers du Cinéma*, desde las que se extenderá por el mundo. Es en los años cincuenta cuando el concepto vive su mejor momento, su apoteosis (así la denomina Jim Hillier). Es paradójicamente en esos años cuando el concepto muestra su mayor debilidad: su ambigüedad.

Posteriormente, se dedicará un capítulo a explicar las diversas propuestas de darle por muerto, de declararlo un concepto inútil o poco útil que debía ser superado. Y luego se resumirá muy brevemente lo que ocurrió en los dominios de la teoría en esos años en los que el concepto dejó de serle útil.

Somos conscientes de que lo que las siguientes páginas reflejan sobre este asunto es realmente solo un esbozo, y asumimos sus limitaciones. Varios de los asuntos de los que vamos a ocuparnos, podrían ser por sí mismos el objeto de una tesis doctoral.

3.1.- Historia de la puesta en escena teatral

3.1.1.- Orígenes

El uso del concepto puesta en escena, tal como lo entendemos hoy, se remonta en el teatro a 1820, en eso coinciden especialistas como Veinstein (1955) o Dort (1986). Anteriormente, se refería a una transformación, el resultado de adaptar algo para la escena, "la puesta en escena de una novela era la adaptación escénica de esa novela" (Dort, 1986, pág. 5). Seguramente porque, tal como nos recuerda Dort, el nuevo uso no se impuso inmediatamente (Dort, 1986, pág. 5), Pavis propone que reservemos el concepto de puesta en escena (*mise en scène*) para las nuevas prácticas teatrales que empiezan alrededor de 1880, y que ella define del siguiente modo:

Un sistema basado en la práctica teatral, o la forma en la que el teatro es puesto en práctica de acuerdo con un plan estético y político definido. [...] Un concepto abstracto, teórico. No es concreto ni empírico. (Pavis, 2013, pág. 3).

3.1.2.- El teatro ritual

Dort denomina teatro ritual a aquel cuya forma precedía al espectáculo, una forma que se repetía inmutable representación tras representación. Esto se da en África o Asia, pero también se dio en el teatro occidental. A ese teatro ritual le sucedió un teatro que era adaptable a cada ocasión, ajustándolo. Esto lo hace el autor, el jefe de la compañía o un actor, ajustar el texto al lugar y a las condiciones en las que iba a ser representado. "Antes del advenimiento del director de escena, el espectáculo no es fruto de la casualidad" (Dort, 1986, pág. 7). Había una figura que dotaba de orden al espectáculo, sin duda, pero "se trata en estos casos de la organización de un espectáculo concebido como un cuadro inmutable y estereotipado, *no de la significación escénica del texto*" (Dort, 1986, pág. 7, la cursiva es suya).

3.1.3.- Puesta en escena y *metteur en scène*

El origen del concepto, tal como lo entendemos hoy, está ligado a la figura del *metteur en scène*, el director de escena, a la aparición de esta figura en el teatro francés a finales del siglo XIX y las funciones que empezó a cumplir entonces. Fue esa figura, el conjunto de personalidades artísticas que la encarnaron en esas primeras épocas, la que acabaría dotando de funciones, implicaciones y significados al resultado de su trabajo, la puesta en escena.

Para Pavis, es imposible precisar exactamente el instante de su aparición. Estudios recientes, como el de Roxane Martin (2014) sugieren que ya estaba en uso en la Revolución Francesa. Pero con Zola y con Antoine aparece como figura incontestable, responsable "del sentido que emanaba del escenario" (Pavis, 2013, pág. 2).

Como explica Braun, en el teatro siempre debió existir alguna figura que organizara la representación, "desde que Esquilo supervisara sus tragedias" (Braun, 1986, pag.11), alguien debió ocuparse de hacer ensayar a los actores y coordinar los diversos aspectos de la representación, aunque al ser diversos los aspectos es posible imaginar que diversas personas se repartieran esas funciones. A veces pudo ser el dramaturgo, a veces un actor importante, o incluso el dueño del teatro.

Ya en 1640, Jules de la Mesnardiere reclama la existencia de un director de escena, que "haga soportable la escena si (el poeta) no puede hacer que sea acertada" (de la Mesnardiere, citado en Dort, 1986, pág. 8).

En el siglo XVIII algunos actores de teatro alcanzaron la condición de "actores estrella" (Braun, 1986, pág. 11), algo que no tenía precedentes y que provocó que la atención de los espectadores se concentrara en su actuación. Seguramente para combatir esos excesos, otros actores (como el inglés Charles Kemble) y algunos escritores (como Goethe) comenzaron a supervisar intensivamente los procesos de ensayo de las obras y los elementos de vestuario, decorado y atrezzo que deberían incorporarse a la representación.

Pero no es hasta finales del siglo XIX cuando se produce el "advenimiento" de la puesta en escena, en el sentido (o al menos en uno de los sentidos) que a partir de entonces se le atribuirá, "*una interpretación personal* sugerida por la obra dramática, que coordina todos los elementos del espectáculo, con frecuencia de acuerdo con *una estética en particular*"¹⁷ (Marie-Antoinette Allevy, 1936, mencionada en Dort, 1986, pág. 9).

¹⁷ Allevy diferencia entre "mise en scène" y "regie", esta última se refiere a la simple ordenación objetiva de la animación teatral y los accesorios.

3.1.4.- La búsqueda de un marco propio

La búsqueda de la veracidad histórica, presente ya en el siglo XVIII, del "color local" y de la "la verdad arqueológica" (Dort, 1986, pág. 10), entre otras razones, provocará el interés por el cuidado del marco propio de cada obra, que sustituye desde entonces al marco clásico. En el Renacimiento, las obras solían representarse "delante" de un fondo neutro, convencional, eso es a lo que Dort denomina marco clásico, que de seguro había servido para muchas otras obras diferentes y que en realidad "no representaba nada en particular" (Taroff, 2016, pág. 2). Víctor Hugo sería de los primeros en reclamar para sus obras (en su célebre prólogo a su obra "Cromwell" de 1827) un decorado específico, una verdad histórica. Su insistencia en una "localización exacta" supone una anticipación del realismo que llegará décadas después.

3.1.5.- Emile Zola

Emile Zola (1840-1902) fue de los primeros en denunciar el teatro de su tiempo, lleno de convenciones que lo degradaban, como la forma en la que los actores declamaban su texto, "esclavos de convenciones ridículas" como la de decir su texto siempre de cara al público. "Si vivieran las obras en vez de interpretarlas, las cosas cambiarían" dice en su texto publicado en 1879 "El naturalismo en el teatro" (Zola, citado en Pavis, 2013, pág. 6).

También critica allí los decorados y cree necesario crear en el escenario un ambiente o entorno, un *milieu* que determine las acciones humanas, y la escenografía debe ser el lugar en el que los detalles de ese *milieu* son visibles, del que la obra escrita "saca todos o parte de sus significados". Esa debe ser para Zola la función de los decorados naturalistas.

Suele ser entonces un solo hombre el que se encarga de "ordenar los elementos de la representación". El decorador o el dueño del teatro suelen ocuparse de esto. A veces el autor, tal como hacía Alexandre Dumas.

3.1.6.- El Dux de Sax Meinengen

Los estudiosos de la historia de este concepto, Pavis, Dort, o Braun, por ejemplo, consideran unánimemente al Dux Jorge II de Sax Meinengen (1826-1914) como la primera figura a la que puede considerarse un director de escena. Es una reveladora coincidencia, si tenemos en cuenta la función que el Dux cumplía en su compañía, el Teatro de la Corte del principado de Turingia.

Poco después de heredar el trono de su padre en 1866, el Dux de Sax Meinengen había potenciado sus funciones (cerrando incluso la Opera de la corte) y había decidido ocuparse personalmente de la función de *Intendantant* (director artístico) de la compañía. Sin embargo, el Duque Jorge no dirigía directamente sus obras. Elegía las obras, supervisaba sus ensayos, diseñaba escenarios, pero compartía la dirección artística con Ellen Fran, que había sido actriz y se encargaba de los textos y con Ludwig Schroenek, al que Braun considera el "director de escena" de la compañía. Su cuidada elección de los decorados, cerrando el escenario para sugerir que el espacio continuaba, sus impresionantes movimientos de masas, fruto del trabajo con los extras, les hicieron famosos en toda Europa, por donde viajaron presentando su trabajo.

3.1.7.- André Antoine

En 1887, la compañía Teatro Libre, recién creada por André Antoine (1858-1943), estrena sus primeras obras en París y tiene un gran éxito. Él será otro de los considerados primeros directores de escena, aunque esa figura también puede ser asimilada a la que cumplía en esa misma época Schroenek o Richard Wagner con sus óperas, "el fenómeno no es exclusivamente francés" (Dort, 1986, pág. 5)

Antoine define claramente las funciones del nuevo rol de director de escena. Ha visto las representaciones de Sax Meinengen, ha criticado el trabajo de sus actores principales, y ha alabado las escenas de masas, el trabajo en grupo de sus actores, y el uso de los decorados como espacio dramático. Valora sobre todo su gusto por el detalle y la integración de la actuación en el decorado. Pero él cree que el director tiene otra función, la puesta en escena. En su célebre conferencia de 1903 dirá: "la puesta en

escena no sólo proporciona un marco justo a la acción, determina su carácter verdadero y crea la atmosfera" (Antoine, citado en Dort, 1986, pág. 11).

Antoine trae una nueva idea, el director como mediador entre el texto y el público. Ese rol de intermediario le concede mucho poder, porque contiene a la vez un punto de vista estético y la oportunidad de dotar al espectáculo de un significado, un sentido. En 1903 publica "*Causeries sur la mise en scene*". En él defiende la idea de que el director de teatro es el que da al texto "su primera, decisiva interpretación" (Antoine, citado en Pavis, 2013, pág. 7). Antoine repasa en su libro el trabajo de los actores y luego habla de las fases de la puesta en escena. Para él hay dos partes claramente diferenciadas: "La primera es enteramente material, la creación de un decorado que sirva como entorno, ambiente o *milieu* para la acción, el diseño u creación de los personajes. La segunda es inmaterial: la interpretación y el movimiento del dialogo" (Antoine, citado en Pavis, 2013, pág. 7). Pavis explica que Antoine prefería crear primero el ambiente, ese entorno, antes de llevar a los actores a él. Para él, la escenografía creaba la identidad del personaje y el movimiento de los actores.

Es en realidad desde el *milieu*, desde la colección de detalles y signos, desde las dificultades externas, desde donde se construye el significado de las acciones humanas, y la idea de puesta en escena cobra forma: producir sentido a partir de la invención de unas circunstancias concretas. (Antoine, citado en Pavis, 2013, pág. 7)

3.1.8.- El teatro a finales del siglo XIX

3.1.8.1.- Nuevas tecnologías teatrales en el siglo XIX

El avance tecnológico que trajo consigo el siglo XIX afectó lógicamente también al teatro¹⁸. Esto produce que algunos actores-empresarios introduzcan cada vez más elementos espectaculares en sus obras. La escena se dotó de medios cada vez más

¹⁸ Para una detallada explicación de lo espectacular y lo precinematográfico en el teatro del siglo XIX véase Vardac (1949).

complejos, como la nueva iluminación mediante luz eléctrica, que "se presta para los efectos más diversos" (Dort, 1986, pág. 13). El espacio escénico se volvió más maleable, "ya no es inmutable ni uniforme, cambia con cada espectáculo" (Dort, 1986, pág. 13) y ese universo de posibilidades hizo necesario un criterio de uso. Ese es el criterio que traería con él el *metteur en scene* (director de escena).

3.1.8.2.- El nuevo público

La aparición de compañías de repertorio había corrido paralela a la de nuevo público, de variada extracción social. A finales del XIX, el público que asiste a las representaciones dramáticas es muy heterogéneo, al menos en París, y este hecho rompe para siempre con las expectativas que despierta un espectáculo. "A partir de entonces no existe ningún acuerdo entre espectadores y hombres de teatro con relación al estilo y el sentido del espectáculo" (Dort, 1986, pag.17).

Es decir, hasta este momento histórico, la obra teatral participaba de una convención, el espectador asistía a una representación que ya conocía, conocía su significado y conocía el lugar y el modo en el que ocurría, todo eso venía ya dado por el texto literario previo, y la representación no le aportaba nada. Esto cambia completamente a finales del siglo.

3.1.8.3.- El final de las convenciones

Becq de Fouquieres decía en 1884 en su libro dedicado a "El arte de la puesta en escena" que el arte del actor consistía en poner delante de su público "la imagen o la idea que este tiene en mente" (de Fouquieres, citado en Dort, pág. 18). El sentido venía dado directamente, previamente. Se trataba hasta entonces de crear una realidad que exista por sí misma, sin necesidad de ser completada por el espectador.

Ahora se trata de situar en el escenario ese texto con el sentido que alguien quiera darle, su director. Así aparece esa figura encargada de determinar de qué manera la obra será recibida y comprendida por su público.

3.1.8.4.- El teatro espectacular del siglo XIX

El siglo XIX vio también aparecer y tener éxito a otro tipo de teatro. Se trata de un tipo de teatro comercial espectacular que triunfaba tanto en Londres como en Nueva York, y también en París. Puede ser visto como otra manera de explicar la relevancia de la puesta en escena en el siglo XIX, "otra corriente decisiva para explicar el modo en el que el cine la practica (en sus inicios), y la (propia) noción de puesta en escena" (Oliveira, 2010, pág. 8).

Nicholas Vardac ha dedicado su libro *"From Stage to Screen"* (1949) a estudiar la influencia de este teatro fundamentalmente melodramático en las expectativas creadas en el nuevo público de finales del siglo XIX. El cine se verá obligado al colmar esas expectativas, imitando algunos de sus recursos, como la agilidad o el montaje paralelo, de los que ese teatro hacía uso constante. "El cine hizo finalmente su aparición en respuesta a la insistencia de una presión social por un mayor realismo pictórico en el teatro" (Vardac, 1949, xxvi).

Desde las obras dirigidas, producidas e interpretadas en Londres por David Garrick a finales del siglo XVIII, al trabajo de David Belasco, escritor, productor, director y empresario de finales del XIX, "los emprendedores de esos espectáculos son al mismo tiempo directores y productores, y por tanto actúan en los planos artísticos y financieros: ellos son responsables por la relación entre planteamiento y recursos disponibles" (Oliveira, 2010, pág. 8). La función de puesta en escena estará asociada en estos casos no sólo a una cuestión artística sino también a una comercial.

3.1.8.5.- El director de escena como único creador teatral

Al principio lo que contaba era el contexto histórico, la realidad histórica y social, y a eso se dedicaba la puesta en escena, "la función de las descripciones de la novela" decía Antoine. De este modo, el espectador percibe la distancia entre su mundo y el de la obra y su singularidad. Ahora la puesta en escena puede materializar las circunstancias de la obra, para acercarla al público, o para tomar conciencia de su historicidad.

El control de esa distancia está en manos del director de escena, que aspirará desde entonces a ser el "único creador teatral". El debate no es sólo entre fidelidad al texto y autonomía, es también entre un espectáculo distante o que provoque la comunión entre espectador y público, entre abierto o cerrado por la mano de su director.

La puesta en escena, al menos la puesta consciente de sí misma, apareció cuando surgió la necesidad de mostrar a través de la escena la forma en que el director podía indicar cómo leer una obra dramática que se había vuelto muy compleja como para ser descifrada de una sola manera por un público homogéneo. (Pavis, 2008, pág. 3)

Se pasó entonces directamente del autor del texto al autor de la puesta en escena, en la que la interpretación del segundo sería decisiva para dar un sentido posible a la obra.

3.1.8.6.- Otra manera de entender la puesta en escena: El teatro simbolista

El movimiento simbolista de fin de siglo parece más lejano para una tesis sobre la puesta en escena cinematográfica. Su apuesta es por un teatro desnudo, incluso sin actores, como proponía Maeterlink cuando hablaba de usar marionetas en su lugar. Pero su insistencia en la idea es importante, porque sugiere que las ideas están siempre en el centro de la puesta en escena, como propone Lugne-Poe (citado en Pavis, 2013, pág. 9). Y porque además muestra que existe lo que Pavis llama "el efecto realidad", que hace que cualquier cosa vista en un escenario desnudo se contagie de realidad.

Este movimiento revela, según Pavis, ese doble origen de la puesta en escena, y su naturaleza contradictoria:

Por un lado la escenificación naturalista pretende imitar el mundo de los objetos y el entorno (*milieu*) social, pero lo consigue sólo a base de encontrar otras convenciones teatrales, otros tipos de codificación, mecanismos semiológicos que están mejor escondidos, que organizan lo real en redes de signos tras la espalda

del espectador. Por el otro, la escenificación simbolista podía muy bien hacer solo referencias lejanas a la realidad, pero no podía aislarse completamente del mundo: cuerpos vivos e incontrolables, y el efecto realidad, siempre encuentran su camino de vuelta al escenario, no importa cuán aislado esté. Esta dialéctica de lo abierto y lo cerrado de ese mundo es constitutiva de toda puesta en escena. (Pavis, 2013, pág. 9)

3.1.9.- Principales tendencias de puesta en escena teatral en los inicios del siglo XX

Puesto que van a convivir con la llegada del cine, conviene mencionar muy brevemente ahora, para terminar este rápido repaso, las principales tendencias que dominan la puesta en escena al principio del siglo XX.

De 1887 a 1914: Desafiar al autor

Independientemente del estilo, aun teniendo en cuenta que conviven dos tendencias, la naturalista y la simbolista, el director utiliza la puesta en escena para "desafiar" al autor, ayudando al espectador a entender mejor la obra que se le presenta, "proponiendo su propia interpretación como director de la obra" (Pavis, 2008, pág. 11)

1900 a 1930: Buscar la esencia

Los directores convencidos de la autonomía estética del escenario, como Adolphe Appia y Edward Gordon Craig, buscan la esencia y la encuentran en el actor bajo la luz en un espacio. Appia escribe en 1895: "la puesta en escena es el arte de proyectar en el espacio aquello que el texto teatral sólo podía proyectar en el tiempo" (Appia, citado en Pavis, 2008, pág. 11).

La fórmula clásica: la totalidad del espectáculo

En los años 1920 y 1930, principalmente en Francia, con Copeau y Cartel, la puesta en escena encuentra su fórmula clásica: es la "totalidad del espectáculo escénico

que emana de un pensamiento único que lo concibe, lo ordena, y en el fondo lo armoniza" (Jacques Copeau, Citado en Pavis 2008).

El creador único

Para Antonin Artaud, en 1931, la puesta en escena es el centro del lenguaje del teatro, "el punto de partida de toda creación teatral. Y en el empleo de este lenguaje se disolverá la antigua dualidad de autor y director, reemplazados por una suerte de creador único" (Artaud, 1978, pág. 106). La relación entre el autor y su lenguaje es similar a la que luego proponen Astruc y después Truffaut en Cahiers.

Todos estos nuevos conceptos, como los de interpretación personal, autonomía estética, totalidad del espectáculo, o creador único, se filtrarán en esos años al cine.

3.2.- La aparición del concepto puesta en escena en el cine

La puesta en escena aparece en la prensa cinematográfica francesa, según Albera, en 1911 (Albera, 2000, pág. 219), cuando se publica "*An essay on Mise en scène in Cinematography*" de Victorin Jasset. Es un texto dedicado a demostrar que el cine ha evolucionado, ha mejorado desde su nacimiento, y en él se menciona que una de las razones de este hecho es que su puesta en escena ha mejorado. Sin embargo, de la lectura de ese texto, no se desprende "qué se debe incluir en ella, ya que distingue y a veces opone puesta en escena e interpretación, guion, decorado" (Albera, 2000, pág. 221)

3.2.1.- La organización de lo profílmico¹⁹ y el trabajo de la cámara

Inicialmente, la denominación puesta en escena se ha utilizado para describir el trabajo de algunos realizadores del cine primitivo que intervienen de algún modo en la organización de aquello que filman²⁰, "al nivel de lo que denominamos la manipulación profílmica" (Graudeault, 2011, pág. 72). Se trata en estos casos de organizar un cuadro, un "tableau vivant", una escena teatral que transcurre delante de una cámara que la rueda, tal cual, diríamos, y en esta función, herencia del teatro, ya ha mostrado su utilidad la puesta en escena, "*mise en scène* pareció referirse entonces, al menos inicialmente, al trabajo de dirigir la acción para ser filmada" (Graudeault, 2011, pág. 73).

En algún momento impreciso, esa organización de la acción "pasó a tener un significado más amplio", que incluirá también el trabajo de la cámara, y el término dirigir, que englobará ambas funciones (de las que hasta ese momento se ocupaban dos

¹⁹ El término *profílmico* reaparecerá constantemente en esta tesis, al estar relacionado directamente con algunas acepciones del concepto puesta en escena. Fue acuñado por Etienne Souriau (1951) en su texto "*L'univers filmique*". "Originalmente designaba tan solo los elementos especialmente dispuestos a los fines del rodaje: decorados, accesorios, etc. Esta definición, que convenía al rodaje en estudio, fue un poco extendida con el desarrollo de los rodajes en 'decorados naturales'. Por lo tanto, en la actualidad, la palabra designa, más bien, lo que se encontró frente a la cámara en el momento del rodaje, ya sea que esto haya sido dispuesto de manera intencional o no" (Aumont y Marie, 2006, pág. 177).

²⁰ Para un estudio detallado sobre las dos tendencias iniciales del cine primitivo, representadas por las "Vistas" Lumière y los "Cuadros" Méliès, véase *El plano, en el origen del cine* (Siety, 2004). Un visión contrapuesta y a la vez complementaria a la anterior la aporta Tom Gunning en su artículo "The Cinema of Attractions" (Gunning, 1986).

personas distintas) se impondrá. La responsabilidad final de filme acabaría recayendo, destaca Graudeault, en aquel que inicialmente sólo se dedicaba a organizar lo profílmico.

Como cuentan Bordwell, Staiger y Thompson en su libro sobre el cine clásico americano, "muchos de los primeros directores cinematográficos vinieron de la dirección escénica teatral" (Bordwell, Staiger et al, 1997, pág. 130) y trajeron con ellos el control de las opciones de decorado, vestuario e interpretación. Por razones puramente tecnológicas, por ejemplo el desconocimiento de la tecnología relacionada con la óptica y la sensibilidad de la película, el denominado "operador" se encargaba del encuadre, la iluminación y la óptica. "En torno a 1913, Thanhouser hizo publicidad de su empleado Carl L. Gregory diciendo que era "uno de los dos directores cinematográficos que manejaban sus propias cámaras" (Bordwell, Staiger et al, 1997, pág. 132).

David W. Griffith, que también tiene un pasado teatral, es otro de los primeros en controlar las dos funciones, como explica Beach (2015, págs. 19-54), y eso a pesar de contar con uno de los más brillantes operadores de la época, Billy Bitzer, cuyas funciones irán quedando relegadas a cuestiones de iluminación.

3.2.2.- El caso excepcional de George Méliès

La puesta en escena de los films de Méliès son una muestra y una excepción del poder de la puesta en escena ya entonces. George Méliès (1861-1938) explicó su manera de trabajar en su texto *Les vues cinématographiques* (1907). Allí escribe que "la puesta en escena es preparada de antemano, así como los movimientos de la figuración y la posiciones de los personajes. Un trabajo análogo al de la preparación de una obra de teatro" (Méliès, citado en Albera, 2000, pág. 74). En ese texto también dice: "la cámara debe colocarse a 16 metros de la escena y exactamente frente a ella". Es decir, Méliès es un pionero en la asunción de las dos inicialmente diferenciadas funciones principales a la hora de llevar un guion a la pantalla, lo que tiene que ver con la organización de lo profílmico y lo que tiene que ver con la cámara. Él defiende que sea el autor del guion el que se encargue de dirigir la acción para ser filmada.

3.2.3.- La puesta en escena cinematográfica en Francia en los años diez

Los artículos de la época, en Francia, mencionan que el *metteur en scène* es el "agente" más importante del proceso de realización. "El trabajo de la puesta en escena es exactamente la organización y la dirección de la transposición del guion al filme" (*Le Film* 1917, citado en Albera, 2000, pág. 222).

El trabajo parece consistir entonces en ponerse al servicio del guion. Es importante no olvidar ahora que el término puesta en escena había llegado desde el teatro, y allí había dejado hace tiempo de ser un término que hace referencias a cuestiones puramente técnicas, y englobaba otras, entre ellas la libertad de interpretación de un texto considerado ya sólo como una especie de trampolín, o al menos, en palabras de Patrice Pavis, "no sólo significa el paso de texto al escenario sino que incluye la organización autónoma del trabajo teatral, la visión sintética del teatro" (Pavis, 2013, pág. 10, la palabra clave aquí es autónoma).

Antoine, uno de los fundadores del teatro moderno y él mismo un director de teatro responsable del auge en ese medio de la *mise en scène*, en su texto sobre el cine "*Propos sur le cinematograph*" (1919) distingue entre "el autor cinematográfico", cuyo trabajo califica de "puramente plástico", y el autor del guion. Para él, la puesta en escena se refiere a "la elección de los decorados, el movimiento de los personajes, la disposición de los grupos", y la separa de lo que sería denominado ya el "*découpage*" (el desglose en planos²¹) y el montaje. (Albera, 2000, pág 222)

²¹ *Découpage* una palabra que abarca varios sentidos, el que mejor los ha explicado es Noel Burch: "En la práctica cotidiana de la producción, un *découpage* (guion técnico) es un instrumento de trabajo. Es la última fase del guion, que contiene todas las indicaciones técnicas [...]. Por extensión, pero siempre en el plano práctico, el *découpage* (planificación) es la operación que consiste en descomponer una acción en planos, de manera más o menos precisa, antes del rodaje. [...]. El tercer sentido de la palabra *découpage* que deriva del segundo, [...] se trata en realidad de la factura más íntima de la obra acabada. Desde el punto de vista formal, un film es una sucesión de trozos de tiempo y trozos de espacio. El *découpage* es pues la resultante, la convergencia de un *découpage* del espacio [...] realizado en el momento del rodaje, y de un *découpage* del tiempo, previsto en parte en el rodaje y concluido en el montaje" (Burch, 1970, pág. 13).

3.2.4.- Realizador, cineasta, autor

Conviven entonces, como menciona Oliveira (2010), dos conceptos. Por un lado, el de realizador, "aquel que realiza", que hace pasar el texto escrito por lo real, y realiza el filme, lo hace real (el director español José Luis Borau solía decía que dirigir era pactar con la realidad), alguien capaz de transferir a la película "la carga expresiva de un texto escrito" (Oliveira, 20110, pág. 14). Por otro lado, emerge el concepto de autor, "el cineasta como individuo plenamente consciente -y dominador- de las operaciones artísticas que articula" (Oliveira, 20110, pág. 14).

El concepto de cineasta (o como queramos llamar al responsable último del filme) remite entonces a diversas funciones²², más allá de su polisemia lo relevante aquí es que hacer una película implicaba ya entonces un gran número de diversas actividades, que podían implicar personalidades muy distintas.

La reivindicación del cine como arte va unida a estos hechos, así como a los significados atribuidos entonces a la *mise en scène* teatral. Una película, reclama Ricioto Canudo en 1911, necesita una "idea directriz superior" (Canudo, citado en Oliveira, 2010, pág. 15). Para ello es necesario que el cineasta "imprima en el material sensible del film la particularidad de su mirada". Esta idea es muy cercana a lo que luego dirán en *Cahiers du Cinéma* (cuando hablen de "la visión del mundo").

Lo que quería Canudo -dirá Gaudreault - es que el cinematógrafo dejara la función de elevar la vista cinematográfica al nivel de arte al incipiente cineasta o director de cine (ese es el significado de esa "idea directriz superior" que le reclama). (Gaudreault, 2011, pág. 76)

²² En el apartado correspondiente de esta tesis, Aumont amplía este asunto.

3.2.5.- El cineasta de los años veinte

El término cineasta se impondrá en los años veinte sobre el de "metteur en scene" y el de puesta en escena será durante un tiempo "guardado bajo siete llaves" (Magny, 2004, pág. 62).

"Con el sonoro, la puesta en escena recupera su carta de nobleza, pero no domina necesariamente" (Magny, 2004, pág. 62). En unos de los textos sobre cine más importante de los años veinte, "*Poétique du Cinéma*", en el que su autor, André Levinson "da sin duda el acercamiento teórico más fino al cine de su tiempo" (Albera, 2000, pág. 222), no se menciona la puesta en escena. Cineasta será pues la palabra más usada (en Francia) para referirse a sus funciones.

3.2.6.- *La petite école du spectador* de Roger Leendhardt

En los años treinta, Roger Leendhardt (1903-1985) escribe sobre cine en la revista *Esprit*. En su serie de artículos titulada, *La petite école du spectador*, presenta lo que él denomina "una estilística cinematográfica", y defiende la idea del cine como arte. Leendhardt creía que había que ser capaz de percibir que una película estaba compuesta de planos que iban pasando por la pantalla, y que de ese hecho se desprendía una belleza que había que aprender a apreciar.

Te puede emocionar una película sin saber nada en especial sobre el cine. Pero entonces hay un tipo específico de belleza que se te escapa. Aquellos que no perciben cómo los planos van pasando sólo ven el cine como la traducción de una lengua extranjera. La modesta, íntima escuela de espectadores que quiero iniciar no tiene otra pretensión que ayudar a los que aman el cine, de un modo pequeño, a buscar esa belleza en "el texto mismo". (Leendhardt, 1932, citado en Bickerton, 2009, pág. 7)

En los años treinta era una propuesta novedosa ver así al cine, como una lengua extranjera²³. En *La petite école du spectateur*, publicados desde 1932 a 1939, Leendhardt explicaba, por separado, los diversos elementos que componen una película. "La serie incluía artículos independientes sobre temas como el montaje, la cualidad fotográfica, ángulos y movimientos de cámara, y la música" (Bickerton, 2009, pág. 7). Y entre ellos, Leendhardt utilizaba ya habitualmente la puesta en escena, a la que se referirá como "la puesta en escena propiamente dicha" (*propre mise en scene*), por ejemplo en un artículo sobre la fotografía cinematográfica (Leendhardt, 1936).

El rol propio de la puesta en escena, de la "realización" (además de la verdadera creación que es el ritmo a través del *découpage* y el montaje) será el de dar la impresión de que no hay puesta en escena. (Leendhardt, 1935-1936, citado en Albera, 2000, pág. 222)

Albera amplía esa definición de Leendhardt, a la que califica de teatral, para incluir otros elementos a los que Leendhardt también hacía referencia entonces como pertenecientes al "dominio propio de la puesta en escena". Estos serían por un lado el trabajo de los actores, y por el otro, la determinación de los espacios y los movimientos de cámara y actores.

Como se ve, aparte de las funciones que ha heredado de teatro, son pocas las pistas que se dan hasta este momento de lo que podría constituir la puesta en escena cinematográfica. Eso hasta que se produzca "el regreso de la puesta en escena que tiene lugar después de la segunda guerra (mundial)" (Albera, 2000, pág. 223)

²³ Alexander Astruc, como veremos recuperará esa idea, además de André Bazin, será otro de los que se verán influenciados por Leendhardt

3.3.- La apoteosis de la puesta en escena²⁴.

La aparición del concepto y su consolidación en *Cahiers du Cinéma*.

3.3.1.- Introducción

El concepto puesta en escena (*mise en scène*) encuentra su lugar en la teoría cinematográfica, tal como se ha mantenido hasta hoy, es decir en toda su complejidad y riqueza, en la Francia de después de la segunda guerra mundial. En su sentido más general, al que a menudo se denomina su sentido técnico, ya había sido utilizado anteriormente por otros escritores de cine como Leenhardt, pero ahora va a ser reivindicado como el concepto propio que dota al cine de lo específicamente cinematográfico. Modificando y enriqueciendo su antecedente teatral, el concepto es traído al cine por un grupo de escritores que defienden la idea de que el cine es un arte, tal como lo son la pintura o la poesía. Ellos están intentado "elevar el status cultural del cine" y defienden que "ofrece al individuo la libertad de la expresión personal" (Buscombe, 1973, reproducido en Caughie, 1981).

El cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las restantes artes, y muy especialmente la pintura y la novela. (Astruc, 1948, citado en Romaguera y Thevenet, 1980, pág. 207)

La aparición y consolidación de la puesta en escena como concepto teórico y crítico está ligada a un grupo de escritores que, primero de un modo disperso en diversas publicaciones, acabarán coincidiendo en las páginas de *Cahiers du Cinéma*. Ellos comenzaron a utilizarlo para analizar y defender los valores estéticos de las películas que les interesaban.

Es este el momento clave en la génesis del concepto tal como lo entendemos -y cuestionamos- hoy y por ello vamos a detenernos en él, en los años anteriores a la creación en 1951 de *Cahiers du Cinéma* y en los primeros años de esa revista.

²⁴ Este título pertenece a Jim Hillier, que lo ha usado para titular el capítulo correspondiente de su libro sobre *Cahiers du Cinéma* en los años 50 (1985).

Es una idea muy extendida, aunque un poco vaga, la de que el comentario crítico cinematográfico (*film criticism*) y la teoría del cine tal como los conocemos hoy - e incluso la práctica cinematográfica - le deben casi todo a la crítica francesa del periodo que comienza en 1945, y en particular a los logros de la revista *Cahiers du Cinéma*. (Hillier, 1985)

3.3.1.1.- La *Nouvelle Critique*

André Bazin y los escritores de cine franceses contemporáneos suyos, propusieron una manera diferente de entender la historia del cine, y el modo en el que sus estilos cambiaban. Bazin nunca fue un teórico realmente, no tiene un corpus teórico detrás sino sólo un conjunto de artículos que, sin embargo, proponen toda una nueva manera de entender el cine. Bazin nace en 1918, y su cultura cinematográfica es la del cine sonoro, mientras que los críticos de la generación anterior sí habían vivido el cine mudo. Ésto es lo que comparte con todos esos escritores de la *Nouvelle Critique*, la nueva crítica francesa de los años 40 y 50.

El final de la segunda guerra mundial trae a Francia una efervescencia cultural ya conocida. En particular, el mundo del cine se abre a la sociedad francesa, ávida de conocimiento. Los primeros cineclubs y los nuevos públicos se asientan, apoyados por publicaciones especializadas, libros y revistas. Entre los libros, destacan las nuevas historias del cine, la historia del cine mundial de George Sadoul (1949), pero también la puesta al día en 1948, al menos en parte, de la única historia del cine disponible hasta entonces, la de Bardeche y Brasillach, cuya primera edición es de 1935. Entre las revistas, *Cahiers* aparecerá en 1951 y *Positif* en 1952.

3.3.1.2.- Antecedentes a la *Nouvelle Critique*

La *Nouvelle Critique* tuvo sus antecesores. Por un lado a Sacha Guitry y a Marcel Pagnol, influidos por el teatro, para el que también escribían. Pero la influencia más notable es la de Roger Leendhardt y su *Petit École du Spectateur*. "Leendhardt creía que la esencia del cine estaba en su realismo, y no en su deformación estética de lo real"

(Bordwell, 1997, pág. 48). Esta era una idea que compartía con André Malraux. Es esta la generación de Sadoul, Malraux, y Leenhardt, que ha vivido y disfrutado del cine mudo.

A esta generación le sucede otra, cuyo primer exponente es Alexander Astruc. Astruc, con solo 25 años, ya reclamaba que el cine se convirtiera en un arte personal y expresivo, "tan directo e inmediato como la pluma de un novelista". En su idea de la *Cámara-Stylo* se refleja la necesidad que tenía el cine entonces de ser reconocido como un arte, y a la vez la falta de ese reconocimiento. Oponiéndose a la idea de que el cine había nacido como arte en las décadas de 1910 y 1920, Astruc cree que con Renoir, Welles y otros, el cine dejó de ser un espectáculo y se convirtió en una forma de expresión.

3.3.1.1.- Introducción a *Cahiers du Cinéma*

En Abril de 1951 sale a la luz el primer número de la revista *Cahiers du Cinéma*. Los integrantes de su primer consejo editorial, Lo Duca, Jaques Doniol-Valcroce y André Bazin (Bazin estaba entonces enfermo y no se incorpora oficialmente al consejo hasta el segundo número) y sus primeros redactores, entre los que están Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Jaques Rivette y otros, dejaron claro desde el principio su apuesta por reivindicar el cine como arte, y el ejercicio de la crítica como un trabajo riguroso alejado del "impresionismo" que estaba en boga en esa época.

De su defensa de la "política de los autores", André Bazin dirá que tiene "el mérito de tratar al cine como un arte adulto, y de reaccionar contra el impresionismo que preside frecuentemente la crítica cinematográfica" (citado en Zunzunegui, 2008, pág. 205)

Nunca antes, ni después, se ha dado esa mezcla de teóricos que luego se convirtieron en cineastas. Nunca con tanta claridad de ideas un grupo de personas se dedicarían durante unos años a escribir sobre el cine de su tiempo, antes de ponerse ellos mismo a hacer cine, y a hacerlo bien, al menos si basamos nuestro juicio en los premios y el reconocimiento conseguidos por estos cineastas desde sus primeras películas. Tal

como menciona Bickerton en la introducción de su libro *La Nouvelle Vague* (2009, pág. x), su trabajo en la revista, el visionado y análisis constante de películas, les dio "una educación sobre cómo hacer películas [...] Escribir les obligó a hacerse preguntas, y a responderlas, sobre cómo un director utiliza diversas técnicas para sus propios y únicos fines". Algunos de ellos, los denominados Jóvenes Turcos (Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Jaques Rivette, Eric Rohmer y François Truffaut), reflejarían en sus textos en la revista el hecho de que, probablemente por primera vez, los escritos sobre cine incluían conceptos asociados a la práctica cinematográfica.

He aquí nuestro cine, el nuestro, nosotros que nos disponemos a hacer películas (ni se si se lo he dicho ya, y quizá sea pronto". (Jacques Rivette, *Cahiers du Cinéma* nº 46. Abril de 1955. Incluido en De Baecque, 2003, pág. 69)

En Cahiers todos nos considerábamos futuros directores. Frecuentar los cineclubs ya era pensar desde el cine y en el cine. Escribir ya era hacer cine, pues entre escribir y rodar hay una diferencia cuantitativa, no cualitativa. (Jean Luc Godard, *Cahiers du Cinéma* nº 138. Diciembre de 1962. Citado en Marie, 2012, pág. 44)

Ellos hablaban de cine igual que los que hacían el cine. Este hecho contribuiría enormemente a popularizar ciertos conceptos de la práctica cinematográfica, el más importante de ellos, tanto para este trabajo como para este grupo, es el de puesta en escena, "una expresión sin la que la comprensión de la política de los autores corre el riesgo de quedar incompleta" (Zunzunegui, 2008, pág. 212).

El concepto puesta en escena (*mise en scène*) se utilizará allí para defender y definir a un cierto tipo de cineastas, los que ellos denominaran "autores". Su uso se enmarcará dentro de una defensa de la idea de que un artista es siempre superior a sus obras y su huella está en todas ellas. Lo anterior es lo que se conoce como la "política de los autores", concepto lanzado por Truffaut al que se adherirán todos ellos. Los rasgos más definitorios de un verdadero autor cinematográfico serían, para estos redactores de la revista, su universo temático y su estilo, reflejados ambos a través de la puesta en

escena, concepto impreciso que se propondrá incluir la visión del cine y del mundo del autor-director.

Pero sobre todo, más allá del romanticismo que puede asociarse a lo anterior, en el sentido de haber contribuido a crear una cierta imagen idealizada del cineasta, lo relevante para esta tesis es que, siendo de algún modo aprendices de directores, mientras estaban en Cahiers, fueron los responsables de introducir en la teoría del cine conceptos de la práctica, como el de puesta en escena. Al modificar su significado, a menudo considerado puramente técnico, al ampliarlo, lo desplazaron definitivamente al terreno de la teoría.

Compartimos aquí las ideas de Carlos F. Heredero, reflejadas en un artículo de 2008 titulado "Todos somos hijos de Cahiers du Cinéma", donde defiende la vigencia de las ideas expresadas en la revista a lo largo de su historia. Entre ellas, destaca

*La política de los autores y la teoría de la puesta en escena: dos conceptos que hicieron fortuna, que se convirtieron pronto en herramientas de la mayoría de la crítica y que acabaron de asentarse cuando sus artífices emergieron como creadores triunfantes al frente de la *nouvelle vague*. Conceptos que provocaron un verdadero giro copernicano en el papel que el cine jugaba, hasta entonces, en relación con el conjunto de la cultura. (Heredero, 2008)*

3.3.1.1.1.- Los inicios de *Cahiers du Cinéma*

La revista *Cahiers du Cinéma* tiene una larga historia, que continua hasta hoy. Para este trabajo, nos hemos centrado en su primera época, la que para nosotros va de su aparición en 1951 a 1961. Es en estos años cuando tienen lugar las primeras apariciones en la revista del concepto puesta en escena. Su significado inicial es impreciso, a veces ambiguo, y está supeditado al de autor. Para finales de la década, ya ha adquirido mayor protagonismo y precisión en su significado.

Es en esta primera época cuando los conceptos de autoría y de puesta en escena se incorporan al vocabulario teórico y crítico aunque, tan tarde como en 1957, André Bazin escribirá sobre en su artículo titulado "Sobre la política de los autores", donde dirá que "nuestros mejores escritores la han estado practicando durante tres o cuatro años, pero todavía tiene que producir el corpus principal de su teoría" (Bazin, citado en Hillier, 1985, pág. 75).

El equipo editorial (Lo Duca, Doniol-Croze y Bazin) se mantiene durante toda esta primera época, hasta que Eric Rohmer reemplaza a Lo Duca en 1957. La enfermedad de Bazin, también tiene una influencia, porque coincide con el inicio de las transformaciones de la revista.

En realidad, como veremos, la mayoría del trabajo de Bazin, que tanto peso tiene en estos primeros años, ya había sido publicado. Y muchas ideas, como el interés por el cine americano, cuestiones de realismo o el trabajo de los cineastas, así como cuestiones de estética y tecnología ya estaban presentes en *La Revue du cinéma* (su director, Jean-George Auriol, iba a ser el director de *Cahiers*, pero murió en un accidente, y a él está dedicado el primer número).

3.3.1.1.2.- André Bazin y las ideas iniciales en Cahiers du Cinéma

La postura teórica y el tipo de comentario crítico que se defendió en los primeros años de *Cahiers du Cinéma*, notablemente su defensa de un cine americano considerado entonces en general como baja cultura (*lowbrow*), puede ser explicado, como propone Elsaesser (1975, pág. 200), haciendo un poco de historia.

Fue en los años 20 cuando emergió con fuerza en Europa una preocupación por los valores del cine como arte, por la estética y la teoría del cine. Numerosos libros fueron publicados entonces, desde Bela Balasz a Rudolf Arnheim, y muchos otros (algunos también a finales de la década anterior, como los de Louis Delluc). El cine parecía prometer entonces y así lo reflejan estos textos "una nueva religión estética y una revolución social" (Elsaesser, 1975, pág. 201) .

Todo el prestigio intelectual que el cine tenía fue dilapidado con la llegada del sonoro. En los años 30, "los artistas modernistas empezaron a mirar al cine como estéticamente reaccionario" (Elsaesser, 1975, pág. 201). El éxito comercial del cine de esos años, mayoritariamente el cine procedente de Hollywood, vino acompañado de una mirada crítica que lo despreciaba precisamente por ser comercial. Es precisamente dentro de esta tendencia, compuesta como dice Elsaesser de "voces nostálgicas lamentando amargamente días mejores", de la que emergen "con moderación y seriedad" las voces, primero de Leenhardt y luego de Bazin. Bazin "tradujo esta diferencia de tono y énfasis en una posición crítica con una base teórica" (Elsaesser, 1975, pág. 202).

Lo que se propone Bazin, entre otros asuntos, es romper esa dicotomía entre cine mudo y cine sonoro. Y también reivindicar como un valor el carácter popular del cine americano. Si los modernistas creían en un arte consciente, reflexivo, Bazin defendía la base material del arte popular: "los estereotipos, las tramas-formula, los clichés, las emociones y situaciones melodramáticas" (Elsaesser, 1975, pág. 203).

3.3.1.1.2.1.- Bazin y el cine como arte popular.

Bazin piensa que el cine toma su vitalidad de "su dependencia en el gusto de las masas", del hecho de ser un arte popular, accesible. Es un argumento que aparece por contraposición al arte de vanguardia, que se presenta como difícil para el gusto popular. Lo interesante es que para Bazin la vanguardia era entonces ese cine que se estaba haciendo en Hollywood y no otra. "Si llamamos artistas de vanguardia a esos que abren caminos que sus sucesores están obligados a seguir, la verdadera vanguardia se elaboraba en el cine comercial, y muchos de sus innovadores venían de California" dirá Bazin (citado en Bordwell, 1997, pág. 56). En esos tiempos, defender el cine popular era lo mismo que defender el cine de Hollywood. Es lo que está proponiendo también Astruc en 1946, simultáneamente a Bazin.

3.3.1.1.3.- Autoría y Puesta en Escena

La puesta en escena es una herramienta (así la denomina Zunzunegui) que permite a los críticos de Cahiers sustentar su "política de los autores", al ser un elemento que permite valorar las películas más allá de su contenido temático. Es un concepto "paraguas", según Zunzunegui, una herramienta ambigua, casi poética diríamos nosotros, por contraposición a algo prosaico, tangible, concreto, "un arma que apunta al secreto de un cuerpo", dirá entonces Rivette para explicar el concepto, (Rivette, citado por Zunzunegui, 2008, pág. 213.)

Años después, Truffaut dará una explicación más concreta. A menudo, dirá entonces, se confunde el concepto puesta en escena con lo que se despliega "delante de la cámara". Y sin embargo, aclara él, "puesta en escena (es) a la vez la historia que se cuenta y la manera de contarla" (Truffaut, citado por Zunzunegui, 2008, pág. 215).

Los conceptos de autor y de puesta en escena, como concepto esencial que lo sustenta, son introducidos en esta época, en un primer texto de Truffaut, y luego repetidos y reelaborados a partir de entonces. Pero sus primeros apuntes pueden ser encontrados en los textos anteriores de Astruc, cuando habla del cineasta como un artista comparable al novelista, y también en Bazin, cuando habla de William Wyler.

El concepto de autor trae con él por un lado una política, pero por otro o a la vez un conjunto de variables no solo formales, relacionadas con la puesta en escena. La idea del autor como poseedor de una visión personal del mundo, con rasgos temáticos y narrativos repetitivos que puede ser encontrados en todas sus obras, está ligada para ellos también al concepto puesta en escena. Es a través de la puesta en escena como esos rasgos de autoría pueden ser detectados.

El concepto, por influencia de Bazin, trajo además asociado a él una estética realista, que privilegiaba la narrativa realista o ilusionista.

En este sentido, la puesta en escena se convirtió en una suerte de contra teoría a las teorías del montaje, privilegiando la acción, el movimiento en profundidad y la ilusión narrativa contra cualquier puesta en primer término de la relación entre un plano y otro, y de la función narrativa frente a cualquier sentido pictórico del plano individual (Hillier, 1985, pág. 10)

A finales de los años cincuenta, la "política de los autores", es el tema que domina el debate crítico en la revista. La batalla de la "política de los autores" se había ganado, tal como reconocerán los integrantes de la mesa redonda de 1965. Pero a finales de la década, el concepto puesta en escena cobra mayor protagonismo y nuevos significados.

Mientras que las ideas sobre autoría fueron admitidas con relativa facilidad [...] las ideas de puesta en escena resultaron más problemáticas (y en parte como consecuencia, produjeron finalmente debates teóricos y críticos más importantes). Debates sobre el estilo, sobre la forma, el contenido y el significado, y como consecuencia sobre la función de la crítica y la naturaleza específica del cine como forma artística. (Hillier, 1986, pág. 2)

André Bazin muere en 1958. Sus últimos años lo han sido de cierta soledad en la revista, pero sus ideas siguen siendo la ortodoxia en la revista, como puede verse en el artículo de 1959 de Astruc.

La tensión que existía entonces era entre el compromiso de Bazin con la puesta en escena al servicio de una temática y un tratamiento liberal-humanista, y la tendencia opuesta [...] a la que solo concierne la puesta en escena como esencia del cine. (Hillier, 1986, 224)

3.3.1.1.4.- Cuerpos en el espacio

Ya se ha mencionado que la idea central de la "política de los autores" es la noción de puesta en escena como rasgo distintivo y como "criterio de valor" del trabajo de

ciertos directores considerados autores. Y que no era unánime (ni siquiera preciso) el significado de ese concepto ni lo que incluía.

Para muchos de los críticos de *Cahiers, mise en scène* era el arte de mostrar felizmente el cuerpo humano en el espacio. La función del director era relacionar el cuerpo con su entorno, utilizando el plano para desplegar la acción y crear un ritmo visual. (Bordwell, 1997, pág. 78)

Algunos, como Astruc, pensaban que el montaje no formaba parte de ella. Otros, como Godard, creían que era una pieza esencial "la última palabra de la puesta en escena" (Godard, 1956, pág. 30). Pero todos parecían estar de acuerdo en que eran esos desplazamientos de los cuerpos delante de la cámara los que dictaban los cortes de montaje.

Los denominados Jóvenes Turcos sentían veneración por el concepto *mise en scène*. Si defendían, como Rivette, el trabajo de Rossellini en "Viaje a Italia" (1951), era por el modo en el que su puesta en escena se limitaba a reproducir los comportamientos de sus protagonistas, sin subrayados psicológicos. Rohmer parecía lamentar que la llegada del sonido habría cambiado el modo en el que se utilizaba la *mise en scène*. Ya no era el espacio lo que dictaba el *découpage*, sino el diálogo.

La veneración llegó al punto de considerarla una especie de lengua en sí misma, que algunos parecían saber "hablar" y otros no. Es el caso del descubrimiento de Mizoguchi y cómo les sirvió, en este caso a Rivette, para defender su idea de que películas como esas, rodadas en idiomas desconocidos en países lejanos, nos hablan sin embargo en una lengua que conocemos "¿Cuál es esa lengua?" -se pregunta retóricamente Rivette- "la única a la que un director debe aspirar: la lengua de la puesta en escena" (Rivette, 1958, pág. 36).

Los Jóvenes Turcos convirtieron a la *mise en scène* en una suerte de vara de medir estilística, que les permitía detectar si un director era o no un verdadero autor. Eso les ayudó a incluir en su palmarés a directores como Keaton y Feuillade. Pero también a Jerry

Lewis. La llegada del Scope, de la pantalla ancha, les confirmó en sus ideas, ya que este formato permite un mayor desplazamiento dentro del encuadre, lo que fomenta el movimiento tan valorado de los cuerpos en su interior, "la primacía de la acción escenificada para la cámara" (Bordwell, 1997, pág. 79). El Scope trae con él una reducción del montaje, por diversas razones, y favorece una planificación basada en los desplazamientos de los actores y/o la cámara. "No es que se eliminara el montaje, en vez de eso, se convirtió en el siervo de la puesta en escena" (Bordwell, 1997, pág. 79). Estos efectos de la pantalla ancha, el modo en el que directores como Preminger comenzaron a utilizarla, ayudó a consolidar la estética de la puesta en escena de un modo generalizado.

Bazin siguió este desarrollo de un modo pasivo. El coincidía en algunas cosas con estas ideas de los Jóvenes Turcos, pero no creía que hubiera que generalizar tanto, aceptando cualquier trabajo de un director considerado autor, él prefería mirar las películas una a una. Había conflictos evidentes entre una manera y otra de valorar las películas. Bazin defendía a los cineastas que creían en la realidad frente a los que creían en la imagen porque para él, el cine esta ontológicamente dotado para reflejar la realidad, como en un espejo. La insistencia de la puesta en escena como valor estético iba en realidad por el lado del artificio. Al proponer todos esos movimientos sincronizados de actores y cámara, se hacían necesarios muy buenos técnicos a ambos lados de la cámara, "actores bien entrenados", como diría Godard (Bordwell, 1997, pág. 80). Pero Bazin valoraba en cambio a esos actores no profesionales que trabajan en las películas neorrealistas, interpretándose a sí mismos o casi, actores sin ningún entrenamiento anterior. Si Bazin valoraba el realismo del comportamiento, otros valoraban la técnica del actor.

Partiendo de las ideas de Bazin como base, los críticos de *Cahiers*, a medida que se fueron haciendo fuertes en la revista, y más con la desaparición temprana de Bazin, reemplazarían su idea de lo valioso de un filme como "algo tan metafísico y moral como artístico" (Bordwell, 1997, pág. 90), por criterios que son, para Bordwell, los característicos del arte clásico: "armonía, naturalidad, sutileza, y un control discreto".

3.3.1.1.5.- La puesta en escena como lo específico del cine

Frente a la consideración asumida hasta entonces, y también más tarde, que basaba el comentario fílmico en el contenido temático de un filme, los escritores de *Cahiers* reclamaron que lo específicamente cinematográfico de un filme estaba en su forma, "en su puesta en escena y no en sus guiones ni en sus diálogos" (Hoyveda, 1961).

Era precisamente esta especificidad la que les permitía a los escritores de *Cahiers* validar su "política de los autores", en relación al cine americano, al considerar que un director que trabajara dentro del sistema de los estudios no podía normalmente elegir el tema o asunto de sus filmes, pero sí que podía responsabilizarse de su forma, de su estilo.

Toda la evidencia de la expresión personal tenía que ser encontrada en la puesta en escena, en la orquestación visual de la historia, el ritmo de la acción, la plasticidad y dinamismo de la imagen, el ritmo y la causalidad introducidos por el montaje. (Elsaesser, 1975, pág. 211)

Aun así, en 1961, Rivette dará explicaciones a los que acusan a la revista de defender la puesta en escena en sí misma, "en estado puro". "No es cierto. -dirá- Lo que hemos tratado de decir, por el contrario, es que un film es un todo. No hay contenido por un lado y técnica por el otro, hay 'expresión' y, si el film tiene éxito, esta expresión forma un todo" (Rivette, citado en Hillier, 1986, pág. 3)

Los debates que se dan entonces, fruto de poner en primer término los conceptos de autor y puesta en escena, muestran hasta qué punto los escritores de *Cahiers* modificaron el campo teórico y el comentario fílmico (*film criticism*), adaptándolo a su idea de por qué el cine era un arte. No elaboraron una teoría completa, pero sí construyeron con sus conceptos un contexto en el que ver y analizar de un modo nuevo las películas.

La puesta en escena se estableció entonces como - quizás *el*- elemento central y esencial en Cahiers y en el comentario fílmico posterior influido por *Cahiers*. (Hillier, 1985, pág. 9)

Las ideas y textos aparecidos en la revista fueron a menudo considerados polémicos. De algún modo, era eso lo que buscaban: "molestar a los valores establecidos, reescribir la historia del cine, repensar lo popular (y lo) comercial" (Hillier, 1985, pág. 221). En ellos aparecen asuntos relacionados con la naturaleza del cine, la responsabilidad de los que escriben sobre el cine o la relación entre el cine y la realidad social. Los conceptos manejados allí, se trasladarían a otros países, como Estados Unidos y el Reino Unido, influyendo tanto en la manera en la que allí serán entendidas las películas, como en la propia definición de lo que una teoría del cine debería ser. "El estilo ya no es un embellecimiento, es el método por el cual el significado es expresado", dirán en 1960 en el Reino Unido V. F. Perkins, Ian Cameron y Mark Shivas (citado en Hillier, 1986, pág. 2)

3.3.2.- Revisión de artículos clave.

3.3.2.1.- Estructura y contenido

Con el fin de reflejar esa sincronización y la riqueza de las propuestas de este variado grupo escritores, y también de reflejar sus impresiones y ambigüedades, se ha optado por hacer ahora aquí una breve reseña cronológica por autores. Es decir, se han seleccionado un grupo de autores que nos parecen significativos y se procede aquí a analizar cronológicamente sus artículos más importantes en relación con la puesta en escena. Es un modo de proceder similar al que luego va a usarse en el cuerpo central de esta investigación, con los autores actuales. De este modo, iremos explicando cómo cada autor presenta el concepto o elementos afines, y cómo se va modificando de un autor a otro, para crear una visión panorámica de este excepcional momento para la historia del concepto.

Hemos optado por dedicar un primer apartado a André Bazin, que incluye artículos anteriores a su etapa en *Cahiers*, pues es de todos estos autores el que más trascendencia ha tenido y el que propuso lo más parecido a una teoría. A continuación, y más brevemente, nos ocuparemos de las ideas de otros autores, influenciados en mayor o menor medida por sus ideas, y con los que Bazin coincidiría en dicha revista.

La revisión que sigue no se propone ser exhaustiva, sino ofrecer un conjunto de elementos y puntos de vista diversos que permitan comprender la variedad de ideas que se manejaban entonces sobre la puesta en escena, así como aquello que tenían en común. Algunos autores que no se mencionan ahora, reaparecen en otros lugares en esta tesis, como referencias clave en las ideas de algunos autores del cuerpo principal de esta investigación.

3.3.2.2.- André Bazin

Desde 1944, los artículos de André Bazin (1918-1958) se fueron sucediendo en diversas publicaciones: *Le Parisien Libéré* (donde publica su primer artículo), *L'Ecran Français*, *Revue du Cinéma* o *Esprit*. En 1951 crea *Cahiers du Cinéma* junto con Doniol-Croze y otros. Sus ideas impregnarán a las de todos los demás críticos de la revista. Y sobrevivirán a su prematura muerte a los cuarenta años en 1958, convirtiéndose en uno de los teóricos cinematográficos más importantes de la corriente realista del siglo XX.

Es imposible incluir aquí toda la variedad de propuesta que sus textos reflejaron, Bazin podría ser, y seguro que lo ha sido, objeto único de una tesis. Nos trataremos de centrar en lo que sigue en presentar las ideas que entran en relación con el concepto puesta en escena. Son ideas que están presentes, además, en gran parte de los libros de los autores que centran la investigación de esta tesis, y en muchos otros. Su vigencia actual se verá reflejada en las próximas páginas.

El propósito de Bazin más relevante para esta tesis, fue elaborar un modelo o método de análisis cinematográfico basado en la puesta en escena, en su caso sobre todo en aquellos elementos de la misma, como la profundidad de campo, pero también

el sonido o el formato, que tenían relación directa con la sensación de realidad producida por las películas. Este método de análisis (denominado en el mundo anglosajón *mise en scene criticism*), ha sobrevivido hasta hoy.

3.3.2.2.1.- Las influencias sobre su pensamiento.

Es notable en su pensamiento cinematográfico la presencia o el eco de las ideas de Roger Leendhardt, que escribía en los años treinta en la revista *Esprit*. Sobre todo, la clara conciencia de Leendhardt de la necesidad de educar al público para que pueda apreciar el valor de una película, debió ser lo que más influyó a Bazin, vista su trayectoria inmediatamente posterior. La educación del espectador que él promovía llegaría incluso a convertir a algunos de esos espectadores en creadores de cineclubs, y luego en críticos y teóricos del cine, y a algunos en cineastas, y supusieron las "semillas revolucionarias que los escritores de *Cahiers* harían florecer completamente" (Bickerton, 2009, pág. 7). Bazin se adhiere también a la idea de Leendhardt de que "el cine conseguía su valor principal a partir de su adaptación a las cosas tal como son" (Bickerton, 2009, pág. 16).

Pero es el contexto cultural y filosófico alrededor de la segunda guerra mundial lo que más parece contribuir a definir lo que será su modo particular de entender el cine. El final de la guerra en Francia supone también la consolidación de algunas personalidades como Malraux, Camus o Sartre que se han significado o posicionado ideológicamente. Pero su relevancia no se reduce al hecho de ser intelectuales "comprometidos". Es su preocupación por la esencia del ser humano lo que más trascendencia tiene, su compromiso es también consigo mismos en cuanto seres humanos. Sartre además de literato y dramaturgo, es un filósofo ateo, y su propuesta filosófica, el existencialismo, es por un lado absoluto desencanto, "el hombre es una pasión inútil", llegó a decir, pero la libertad que supone vivir en un mundo sin Dios, debe empujarle a elegir, a actuar "y a dar sentido a un mundo absurdo" (Stromberg, pág. 407). Este puede ser otro significado de ese comprometerse que menciona Sartre: elegir, actuar. Bazin, que es católico, es capaz de encontrar en las ideas de Sartre algunas fuentes de inspiración para sus ideas y seguramente también para su nueva vocación, la didáctica cinematográfica, y ése podemos considerar que será su compromiso. Sartre defiende la idea del arte como

espacio de redención; tal como mencionan De Baeque y Lucantonio , "para Sartre el arte es indispensable para que el hombre pueda trascender el mundo que le rodea" (De Baeque & Lucantonio, 2002, pág. 42). Y para Bazin también. Para Bazin la realidad es el punto de partida y de llegada del arte cinematográfico, "ese análogo que restituye el sentido de un objeto o una sensación ausente" .

3.3.2.2.2.- André Bazin: "Ontología de la imagen fotográfica" (1945)

A Bazin le preocupa definir la verdadera esencia del cine, búsqueda que dará título al libro compendio de gran parte de sus artículos, "¿Qué es el cine?", que se publicará tras su temprana muerte a los cuarenta años. En este artículo explica las semejanzas y diferencias entre una imagen fotográfica y una pictórica. Para Bazin, la historia es común, el arte nace para cumplir una función mágica, a través de la representación. De esa función se pasará a otra, exorcizar el tiempo. Superada la creencia primitiva que identificaba al sujeto con su representación, al bisonte con su reproducción en la pared de una caverna, se admite que el retrato nos ayuda a acordarnos del modelo "y a salvarlo, por tanto, de una segunda muerte espiritual" (Bazin, 2014, pág. 24).

Lo anterior le empuja a centrar el debate en el problema de la semejanza, "o si se prefiere, del realismo". Pero sobre todo le permite presentar su idea de que las artes plásticas, además de responder a una necesidad estética, lo hacen también a una necesidad psicológica. Esta es la clave, ahí está esa esencia a la que hace referencia la "ontología" que menciona el título, y que él extenderá al arte cinematográfico.

A partir de la invención de la perspectiva, la pintura se encontró dividida entre dos aspiraciones, una propiamente estética —la expresión de realidades espirituales donde el modelo queda trascendido por el simbolismo de las formas— y otra que no es más que un deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble. (Bazin, 2014, pág. 25)

Toda la confusión o tensión generada por el concepto del realismo en el arte está para él contenida en esa doble aspiración, y el defenderá que el verdadero realismo es

ése capaz de expresar realidades espirituales, "expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo", de explicar el mundo, y no el que se queda en una mera representación, al que denomina pseudorealismo.

La gran aportación de la cámara fotográfica y cinematográfica es para él su objetividad, su capacidad mecánica de reproducción, sin intervención humana, y por eso él considera que no es casualidad que a la lente de la cámara se la denomine "objetivo". La fotografía aparece para él como un fenómeno completamente "natural", se produce una "transfusión de realidad" desde el sujeto a fotografiar a su imagen fotográfica. Y el cine aparece después como la culminación de esa objetividad, porque es capaz de atrapar también a la dimensión temporal, "por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración" (Bazin, 2014, pág. 29).

Para Bazin, el cine por un lado tiene esa capacidad de atrapar la realidad, pero a la vez, también la tiene de dotarla de significado. Su artículo termina con la célebre frase "Por otro lado, el cine es un lenguaje", que invita al lector a imaginar para empezar quién es ése que habla ese lenguaje (¿quién si no el director de cine?), y cuál es ese lenguaje, del que la realidad para Bazin es la materia prima. Ese lenguaje es la puesta en escena.

Bazin parece a veces defender la ambigüedad de lo real filmado, y otras su significación (la realidad espiritual) a través de lo que sería la puesta en escena. Para él la realidad ya tiene, en sí misma, algo que la cámara, si sabe captarlo, puede implicar un significado. Para Bazin, la realidad es el origen o la fuente del arte cinematográfico. Y es la capacidad del cine de reproducir la realidad "tal cual es" lo que lo hace un medio artístico. Bazin está buscando la esencia del cine, y la encuentra en la realidad misma. La realidad es cine, parece decirnos. Al colocar una cámara delante de la realidad misma, la cámara contribuye a una suerte de epifanía, a la revelación de algo que está ahí y sin embargo no vemos. Bazin utilizará constantemente un lenguaje que remite a la religión.

La puesta en escena, para Bazin, tiene que ver con esta capacidad del cine de "acceder" a lo real, de "revelarlo", y con la necesidad de no traicionar a la realidad, de no contaminarla o envilecerla, de mantener su pureza.

3.3.2.2.3.- André Bazin: "William Wyler o el Jansenismo de la Puesta en Escena" (Febrero 1948)

Es este el primer artículo que conocemos en el que Bazin, para defender la austeridad del estilo de Wyler, explica las componentes y la función de la puesta en escena, al menos tal como la entiende él en 1948, ideas en las que podemos detectar la sombra de Leendhardt.

Para justificar la variedad de la misma en las películas de William Wyler, Bazin empieza por revisar los elementos que, a su juicio, forman parte de la puesta en escena. Bazin menciona, por ejemplo un vestido, el de color rojo de "Jezabel" (W. Wyler, 1938), pero también menciona unos diálogos, un determinado travelling y la escena de una muerte. Y lo hace para recalcar que, a diferencia de otros directores, cuya puesta en escena tiene rasgos temáticos reconocibles, Wyler no tiene temas que se repiten de una a otra película. Con todo esto, implícitamente, Bazin admite la presencia del director en el guion, su capacidad para introducir en él temas que le interesan, o al menos para seleccionar guiones que contengan esos motivos que le interesan. Es una primera pista de lo que dará paso después al concepto de autor.

En su ejemplo de "La Loba" (W. Wyler, 1941), Bazin comienza por definir el decorado, "de una neutralidad total: el salón del piso bajo de una amplia casa de estilo colonial" (Bazin, 1966, pág. 142), una sola habitación construida en profundidad, con una escalera al fondo, "que juega exactamente el papel del practicable teatral, es un puro elemento de arquitectura que sirve para situar a los personajes en el espacio vertical" (Bazin, 1966, pág. 142). "La Loba" es la adaptación de una obra de teatro, a la que no se le han añadido exteriores para "airearla" (así lo llamaba, por ejemplo, Truffaut), como solía ser habitual, y en la que "nueve décimas partes del film transcurren en el mismo decorado de salón". Estamos pues ante un caso extremo que nos permite analizar tanto la herencia del teatro en la puesta en escena cinematográfica, todos esos elementos profílmicos, como lo específicamente cinematográfico.

"Toda la planificación del film no tiene más allá de diez movimientos de cámara, y que se limita por lo demás a estar la mayor parte del tiempo quieta sin moverse delante de los actores" (Bazin, 1966, pág. 142). Con esos datos, podemos comprender porque Bazin ha elegido precisamente este film para hablar de la puesta en escena en Wyler, porque el uso que él hace de ella tiene que ver con las preferencias de Bazin. Se trata de una puesta en escena construida en profundidad, en planos de larga duración en los que los actores tienen espacio para moverse (y el director espacio para moverlos), y en los que la mirada del espectador no está ceñida a lo que el director quiere mostrarle en cada momento sino que tiene un gran margen de libertad; el espectador puede pasear su mirada por donde quiere (si hace el leve esfuerzo de resistirse a las pistas que el plano le da, vía foco o iluminación, de donde debe dirigir su mirada). Esta ambigüedad a Bazin le interesa mucho, porque piensa que así se reproduce en la pantalla aquello que vemos en la vida, o el modo en el que miramos.

Bazin hace un encendido elogio en este texto de una escena en la que el director se ha negado a mover la cámara, para seguir el movimiento tambaleante de un actor moribundo al que han envenenado. Es la escena cumbre de "La Loba". La protagonista está en primer término en el largo plano, y su ex-marido, Marshall, se aleja a su espalda y sale de cuadro, para volver a entrar antes de subir por la escalera fuera de foco: "la cámara permanece imperturbablemente inmóvil", escribe Bazin, para sostener su argumento de que, en esta película, "el máximo coeficiente cinematográfico coincide paradójicamente con el mínimo posible de puesta en escena". O sea, el mínimo posible de puesta en escena tiene lugar para Bazin en un escenario neutral en el que la cámara no se mueve²⁵.

Bazin termina su análisis de esta película mencionando que "aquí la cámara no está en el lugar de ningún espectador". Se refiere, por contraste, a ese tipo de planificación en la que la cámara va ocupando sucesivamente los lugares ideales para que

²⁵ En una entrevista con él, mencionada en Catalá (2015), Wyler explicaba que el actor que interpretaba a Marshall tenía un problema en una pierna, que le imposibilitaba para subir escaleras. Por eso se le deja salir de cuadro, para ser sustituido por otro, parecido, que es el que sube por la escalera, fuera de foco para no ser reconocido. Más allá de las verdaderas razones, el hallazgo de puesta en escena es incuestionable.

el espectador pueda ir presenciando lo más relevante de cada instante del film, lo que se conoce como planificación analítica. Lo que Hitchcock bautizó como la dirección de espectadores. Pero aquí el espectador se sitúa en una posición parecida a la que ocupa cuando asiste a una representación teatral. Sólo que la cámara, al moverse esas diez veces que Bazin menciona, o al negarse a hacerlo y dejar que los actores se acerquen o alejen de ella, exhibe el poder del cine y la diferencia con el teatro. Es la cámara, "la que, gracias al encuadre de la pantalla [...] organiza la acción" (Bazin, 1966, pág. 144).

Pero es en su análisis de "Los mejores años de nuestra vida" (1946) donde queda más claro lo que entonces significaba la puesta en escena para Bazin. En ella, "el escrúpulo ético de la realidad ha encontrado su transcripción estética en la puesta en escena" (Bazin, 1966, pág. 146). Se refiere en esa frase al hecho de que la película toca un material sensible, el regreso a casa de los soldados que combatieron en la segunda guerra mundial, en la que también participó Wyler. Es esa participación la que le permite a Bazin detectar ese escrúpulo ético, que lleva a Wyler a apostar por una puesta en escena lo más realista posible.

Antes de entrar en los detalles, es interesante de nuevo este artículo por otra de las generalizaciones que contiene. Bazin explica aquí las diferencias entre realismo y esteticismo, recordándonos que "La realidad no es el arte, pero un arte "realista" es el que sabe crear una estética que integra la realidad" (Bazin, 1966, pág. 146).

El valor germinal de este texto se amplía cuando Bazin se extiende sobre su concepto de realismo aplicado al cine. No existe un solo realismo sino que cada época debe encontrar el suyo, dice, "la técnica y la estética que mejor pueden captar, retener y restituir lo que se quiere captar de la realidad" (Bazin, 1966, pág. 147). Si el cine es una representación de la realidad, es un medio de representación muy diferente de nuestros ojos.

A través de la planificación, la imagen se presenta dentro del rectángulo de la pantalla. Al principio, esa imagen apenas tenía cortes, toda ella se nos presentaba en plano general, Bazin dice que porque la tecnología de la óptica así lo requería. Pero

cuando la óptica mejora, los cineastas empiezan a cortar los planos para dirigir la mirada de sus espectadores, a "analizar la escena dividiéndola en sus elementos más simples". Esto es similar a lo que la mirada humana hace ante un acontecimiento, aunque ante nuestra mirada se presenta en su totalidad, pero "somos libres de hacer nuestra puesta en escena: otra planificación es siempre posible y capaz además de modificar radicalmente el aspecto subjetivo de la realidad" (Bazin, 1966, pág. 148). Bazin hace aquí una asimilación de la puesta en escena al trabajo de planificación, de descomposición del hecho profílmico en planos.

Este hecho arriba mencionado, la subjetivación que produce una planificación analítica, le lleva a defender la puesta en escena en profundidad o como también la llama "simultánea", por parecerle más realista, ya que conserva la ambigüedad de la realidad y da otra libertad al espectador. Y cita entonces el trabajo de Renoir, Rossellini y William Wyler, que la "política de los autores" encumbrará pocos años después. Bazin se ha inspirado aquí en unas palabras de Wyler, que reproduce:

Tuve largas conversaciones con mi operador Gregg Toland. Decidimos buscar un realismo lo más simple posible. La capacidad que tiene Gregg Toland para pasar sin dificultad de un término a otro del decorado, me ha permitido desarrollar mi propia técnica de la planificación. Así puedo seguir una acción evitando los cortes. La continuidad que se consigue así, hace los planos más vivos; más interesantes para el espectador que estudia cada personaje a su gusto y hace él mismo sus propios cortes. (Bazin, 1966, pág. 149)

Podría pensarse que todo el pensamiento anteriormente mencionado de Bazin, y las ideas que va a defender siempre, están inspiradas o confirmadas por esta declaración de Wyler. A Bazin también le parece más "real" una acción narrada con el menor número de cortes posibles, pues le parece "la perfecta neutralidad y transparencia del estilo" (Bazin, 1966, pág. 151).

Junto al uso de la cámara, Bazin repasa otros elementos de la puesta en escena, como el uso primero del decorado y después del vestuario y maquillaje, de los que dice

que son exactamente idénticos a los de la realidad, llegando a mencionar que los decorados tienen las cuatro paredes que no suelen tener, para poder rodar más cómodamente, los de las películas. También menciona la iluminación, muy diferente de la que Toland había hecho para Orson Welles en "Ciudadano Kane" (1940), "una iluminación lo más neutra posible, una iluminación no ya estética, sino ni tan siquiera dramática; simplemente una luz honesta que ilumine suficientemente al actor y el decorado que le rodea" (Bazin, 1966, pág. 152).

Decorados, trajes, iluminación y sobre todo fotografía, todo tiende a la neutralidad. Parece que esta *puesta en escena* se define, al menos en los elementos que hemos estudiado, por su ausencia. (Bazin, 1966, pág. 152)

Estamos pues ante la presentación de una de sus ideas clave, que defenderá los siguientes años, hasta su temprana muerte²⁶. Poner en escena significa, para él, respetar la realidad de la imagen fotográfica, y eso se consigue haciendo un uso "jansenista" de ella, un uso austero. Y haciendo el menor número posible de cortes²⁷. Y eso, a su vez, se consigue con planos de larga duración y una planificación en profundidad, con una cámara quieta o casi quieta y unos actores que se mueven principalmente en el eje perpendicular al plano del negativo, aprovechándose de una gran profundidad de campo.

3.3.2.2.4.- André Bazin: "La evolución del lenguaje cinematográfico" (1957)

Bazin recopila en este texto ideas que ya había reproducido en otros, en 1950, 1952 y 1955. Como su título sugiere, propone una lectura de la historia del lenguaje, pero desde el punto de vista de su capacidad de reproducir la realidad, que es lo que a él le interesa. Es un artículo, en ese sentido, histórico, pero vamos a entresacar de él aquí sus referencias a la puesta en escena, que conectan con las mencionadas pero creemos que también las amplían y precisan.

²⁶ En 1958, Bazin revisa su artículo sobre Wyler, para su publicación en el compendio de sus artículos "¿Qué es el cine?" y le parece bien como está.

²⁷ Bazin nunca fue una persona dogmática; estas ideas deben tomarse como propuestas que, llegado el caso, creemos que hubieran podido ser contradichas por él mismo en películas que no las siguieran.

El cine mudo se caracterizó, para Bazin, por el establecimiento de una serie de procedimientos narrativos encaminados a "imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado. Al final del cine mudo puede considerarse que este arsenal estaba ya completo" (Bazin, 2014, pág. 84). El montaje, entendido como la creación, por yuxtaposición de imágenes, de un sentido que las imágenes aisladas no tenían por si solas, sería uno de sus principales procedimientos. Otros se basarían en lo que Bazin denomina la plástica de la imagen, que incluirían:

El estilo del decorado y del maquillaje, y también, de alguna manera, el estilo de la interpretación, a los que se agrega naturalmente la iluminación y finalmente el encuadre, completando la composición. (Bazin, 2014, pág. 82)

Estos cineastas del periodo mudo, considera Bazin que creían en la imagen. Pero hubo otros, Bazin menciona a Stroheim y a Murnau, que en lo que creían era en la realidad. Esos cineastas y otros posteriores a la llegada del sonoro cuestionan que lo esencial del arte cinematográfico sea la imagen y el montaje.

El principio de su puesta en escena es simple: mirar el mundo lo bastante de cerca y con la insistencia suficiente para que termine por revelarnos su crueldad y su fealdad. (Bazin, 2014, pág. 85)

Una vez planteadas estas dos tendencias antitéticas, puede rastrearse en el cine posterior su presencia. En el arte ya maduro posterior a la aparición del sonido, una vez dotado de recursos tecnológicos adecuados, el cine entra en una fase en la que se replantea tanto los temas de los que se ha ocupado como "los estilos necesarios para su expresión".

El estilo principal mayoritario antes de la guerra está basado en lo que desde entonces se denomina la planificación analítica, en la eficacia narrativa, "la técnica característica de esta planificación era el plano contraplano". Este estilo comparte con los cineastas que creen en la imagen el objetivo mencionado de "imponer una interpretación" de lo narrado.

A este estilo, a finales de los años 30 se le contraponen otros, que lo cuestionan, centrado en el uso de la profundidad de campo como mecanismo de encuadre y como medio de huir del montaje. El precursor de este estilo, que suele atribuirse a Wyler y a Welles, y a su trabajo con el operador Greg Toland, es Jean Renoir, que en 1938 deja escrito: "Cuanto más avanzo en mi oficio, más me siento inclinado a hacer una puesta en escena en profundidad con relación a la pantalla" (Renoir, citado en Bazin, 2014, pág. 93)

La puesta en escena en profundidad no es una moda de un fotógrafo como el uso de filtros o de un determinado estilo de iluminación, sino una adquisición capital de la puesta en escena: un progreso dialéctico en la historia del lenguaje cinematográfico. (Bazin, 2014, pág. 94)

Con este modo de puesta en escena se crea una relación diferente con el espectador, y se modifica el sentido de lo que se ve. Entre sus ventajas, Bazin menciona que coloca al espectador "en una relación más próxima que la que tiene con la realidad". Y que "implica una relación más activa e incluso una contribución positiva del espectador a la puesta en escena" (Bazin, 2014, pág. 95).

Lo que está diciendo Bazin es que con la utilización de la puesta en escena en profundidad, el cine recupera la ambigüedad característica de los cineastas que creen en la realidad. Reducir el número de cortes, huir del montaje analítico, son procedimientos que, inicialmente, dejan una libertad a la mirada del espectador. Es esta libertad la que permite al espectador acercarse a la experiencia de lo real. El cineasta ya no usa la imagen para añadir algo a la realidad, sino para revelar algo de ella.

Aunque es incorrecto hablar de la realidad que aparece en la pantalla, Bazin aportó un término más exacto tomado de la geometría. El cine, dijo, es *una asíntota de la realidad*, que se acerca más y más a ella, y que depende siempre de ella. (Andrew, 1996, pág. 173)

3.3.2.2.5.- Bazin y la teoría del cine

Bazin no es literalmente un teórico, no dejó tras de sí un corpus de teoría, sino una serie de ensayos y críticas. Es esto algo que ocurre, a veces, en el universo de la teoría del cine. Tenemos sus escritos para deducir sus ideas, en nuestro caso sobre la puesta en escena.

Bazin parte de la realidad, de su compromiso y su fe en la realidad. El cine debe servir para ayudarnos a entender la realidad. Pero la realidad es para él ambigua. Y no es misión del cineasta hacerla pasar por lo que no es, es decir, algo concreto y previsible. Por eso él defiende la puesta en escena en profundidad o simultánea (aquella en la que están ocurriendo varias acciones a la vez, en diferentes lugares del encuadre), porque en ella el espectador puede elegir, y el sentido no es evidente. Su idea de la puesta en escena está cargada o contaminada de una ética del cineasta, que se manifiesta en aquello que es capaz y no es capaz de hacer.

Para él, es muy clara la herencia del teatro, que se manifiesta en todos esos elementos comunes que pueden ocupar un lugar delante de la cámara, me refiero a los decorados y vestuarios, y los demás elementos a veces denominados profílmicos. Pero él sugiere algo más, sin mencionarlo se acerca a esa "visión del mundo", entendida en su caso como una ética del cineasta, que luego los defensores de la "política de los autores" van a plantear desde las páginas de *Cahiers du Cinéma*.

3.3.2.2.5.1.1.- La apuesta en escena en profundidad como *forma* de puesta en escena (*mise en scène style*)

A menudo, en los textos anglosajones que hacen referencia a las ideas de Bazin, se le menciona como el creador de lo que en esta tesis denominamos una *forma* de puesta en escena, y se utiliza para ella la denominación de *mise en scene*.

Por ejemplo, Totaro dice, refiriéndose a lo anterior: "el estilo (basado en) la profundidad de campo y los planos de larga duración, conocido como *mise-en-scène*" (Totaro, 2003)

Es decir, que algunos autores, es el caso en esta tesis de David Bordwell, suelen reservarse o proponer usar esa expresión (*mise en scene*, con o sin acentos ni guiones entre las letras) para referirse a esa *forma* (o estilo) de puesta en escena, la que se denomina en castellano "puesta en escena en profundidad", como si esa fuera la única forma de puesta en escena posible (Bordwell aclara este asunto en las páginas correspondientes de esta tesis).

3.3.2.3.- Alexander Astruc

Alexander Astruc (1923-2016), novelista antes que cineasta, y antes periodista, fue de los primeros en defender en Francia la necesidad de un nuevo cine. Astruc frecuentaba las tertulias presididas por Jean Paul Sartre en Saint Germain des Pres, y allí debió impregnarse de la necesidad de creer en ese nuevo arte, el cine, que fuera ético y expresivo, un cine tan personal como la novela, capaz de reemplazarla. Redactor en varios periódicos y semanarios desde 1945, su célebre manifiesto de 1948, en el que define ese nuevo cine, coincide con la publicación de "¿Qué es escribir?", de Jean Paul Sartre. Con él coincide, y a la vez, difiere, como cuando escribe ese año en *Las Lettres Francais* que "entre el cine puro de los años 20 y el teatro filmado, hay lugar para un cine descomprometido" (Astruc, citado en Marie, 2012, pág. 52). Marie explica que hay que entender lo anterior en contraposición al arte comprometido propugnado por Sartre, y defendido en esa revista.

3.3.2.3.1.- Alexander Astruc: "La cámara-stylo" (Marzo 1948)

Astruc es un pionero en la reivindicación del cine como un nuevo medio de expresión, comparable a la pintura o la novela. Su manifiesto de 1948, publicado en la revista *L'Écran français*, "El nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara stylo", supone la primera defensa de las (nuevas) posibilidades del medio cinematográfico. En él

no menciona directamente a la puesta en escena, no con ese nombre, pero todo el manifiesto, como veremos, gira alrededor de ese concepto.

Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de boulevard, o un medio de conservar las imágenes de la época, (el cine) se convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento. (Astruc, 1989, pág. 221)

Astruc empieza por defender que el cine se ha convertido ya en un medio por el cual un artista puede expresar su pensamiento directamente. Liberado, según él, de la "tiranía de lo visual", es decir, de la imagen pura, el cine podrá convertirse en "un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito". Para Astruc, las posibilidades del cine pasan por dejar de ser un medio descriptivo de la realidad para convertirse en un lenguaje capaz de dar un punto de vista sobre esa realidad. En su texto se menciona por primera vez un concepto que va resultar el eje alrededor del cual gira la nueva versión de la puesta en escena, que germinará dentro de las páginas de *Cahiers du Cinéma*. Se trata de la "visión del mundo", referida en este texto a "una perspectiva sobre la producción humana, la psicología, la metafísica, las ideas, las pasiones". Astruc afirma que, en la época en la que se escribe el texto, el cine es el único medio capaz de dar esa visión.

A Astruc le interesa sobre todo la capacidad del cine de expresar un pensamiento, "La expresión del pensamiento es el problema fundamental del cine" (Astruc, 1989, pág. 222) llega a decir, es a eso a lo que él llama escribir en cine, y por eso usa la metáfora del cámara-bolígrafo, la cámara como interfaz capaz de reflejar cualquier pensamiento. El cine es un arte en el tiempo, lo que le convierte, para él, en un "teorema", "el lugar de paso de una lógica implacable", que se manifiesta como un conjunto de significados, "significaciones" que se manifiestan "en cada gesto de los personajes, en cada una de sus palabras, en los movimientos de cámara que unen entre sí los objetos y a los personajes con los objetos" (Astruc, 1989, pág. 222). Esta es la primera vez, nos parece, en la que describe sin mencionarlo el significado del concepto puesta en escena, asociado a una

visión del mundo. Esta primera significación profunda del concepto lo aleja de su significado teatral y lo transforma para convertirlo en un elemento útil en el nuevo medio.

El cine es para Astruc el lugar en el que las relaciones entre los seres humanos, o entre ellos y los objetos que les rodean se explicitan, se explican, y al hacerlo, en función del modo en el que se haga, de la explicación explícita que se dé, el cine se convierte en la idea del mundo que el artista cinematográfico tiene o refleja en su obra. "Al explicitar estas relaciones, y trazar su huella tangible, el cine puede convertirse realmente en el lugar de expresión de un pensamiento" (Astruc, 1989, pág. 223).

Astruc termina su texto germinal, defendiendo que, para que se dé lo anteriormente explicado, es necesario que el director sea su propio guionista, primera referencia a la idea del autor cinematográfico, "en un cine de tales características carece de sentido la distinción entre autor y realizador" (Astruc, 1989, pág. 222).

Al final de su texto, Astruc presenta su idea de puesta en escena:

La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica. (Astruc, 1989, pág. 223)

Astruc rebate el uso teatral del término, en el que existe un texto previo que ilustrar, y defiende que la puesta en escena es o será en ese nuevo cine una verdadera escritura, o sea, un medio directo entre lo que el autor tiene en la cabeza y lo que el espectador percibirá, a través de ella es como el autor se expresa. ¿Y qué expresará? Su pensamiento, sus ideas, reflejadas en los comportamientos de los personajes que retrata, en sus maneras de relacionarse, en su psicología y sus pasiones. Utilizando la cámara como instrumento, y los actores y los objetos, el verdadero (nuevo) cineasta, convertido definitivamente en autor, reflejará su visión del mundo.

Todas estas ideas embrionarias, serán recogidas y ampliadas en las páginas de *Cahiers*. Pero el concepto ha quedado ya presentado.

3.3.2.3.2.- Astruc y el arte del surgimiento

Para encontrar su sitio en el universo de las artes, Astruc comprende que el cine necesita diferenciarse de las otras. Ya en 1948, defiende que el cine ya no es el rival del pintor o el dramaturgo, sino, finalmente, el igual del novelista. El cine busca ser, según Astruc, como la literatura, capaz de crear mundos. Para ello debe encontrar otra manera de dar sentido al concepto puesta en escena, y a su herencia teatral.

La pantalla no tiene como equivalente a la escena sino a la sala. En el teatro, la puesta en escena se hace en la sala. En el cine la sala no existe [...] la pantalla no está abierta sobre el momento, está abierta sobre otra cosa. Llámese evidencia poética, belleza lírica, o verdad. El arte de la puesta en escena es un arte del surgimiento: hace aparecer. (Astruc, 1950, citado en Aumont 2013, pág. 59)

3.3.2.3.3.- Alexander Astruc: "Cuando un hombre..." (Octubre 1954)

En Octubre de 1954, Astruc publica ya en *Cahiers*, en el nº 39 dedicado a Alfred Hitchcock, un breve artículo sobre el director inglés en el que vuelve a mencionar la relación entre el estilo y el sentido como la huella del trabajo de un "autor de películas" (Astruc, 2003, pág. 43)

El habla allí de "la impresión de encontrarnos [...] ante un universo estético y moral" que expresa mucho más que la narración, y que permite que el trabajo de un director como Hitchcock sea comparable al de un novelista como Dostoievski o Faulkner. Algo reconocible, al menos "por momentos", que le autoriza a hablar de "ese arte común a la novela y al cine, quiero decir la puesta en escena" (Astruc, 2003, pág. 43). Astruc vuelve aquí a su idea inicial de la cámara como interfaz entre el pensamiento del autor y el espectador, igual que el bolígrafo lo sería entre el novelista y su lector, el medio del

que se valen ambos para, a través de una narración, transmitir un significado, una idea. A esto es a lo que él llama puesta en escena.

3.3.2.3.4.- Alexander Astruc: "¿Qué es la puesta en escena?" (Octubre 1959)

En 1959, Astruc publicara, de nuevo en *Cahiers*, lo que debiera ser un compendio de las ideas que he presentado hasta ahora. De un modo poético, tan utilizado en la revista en esa época, Astruc describe lo que, "al menos para algunos", es la puesta en escena: "un determinado medio de prolongar los impulsos del alma en los movimientos del cuerpo" (Astruc, 2008, pág. 68).

Astruc defiende que la cámara es incapaz de mentir, sólo refleja aquello que ve, lo que la aleja de otros instrumentos expresivos a los que él gusta compararla, como el pincel o el bolígrafo. Por eso puede decir que "La cámara fija no trasciende, mira" (Astruc, 1959). Mira los cuerpos que se mueven frente a ella, y al hacerlo, es a veces capaz de explicar qué los mueve.

El cineasta confía en el mundo tal cual es, he aquí otro elemento clave de sus ideas, con su cámara no puede transformarlo sino únicamente reflejarlo, "la técnica no tiene otro objetivo que hacer nacer esa misteriosa distancia que se instala entre el autor y sus personajes" (Astruc, 2008, pág. 69), y es esa distancia la que crea la mirada, reconocible para cada cineasta, y admirable en los autores que *Cahiers* defendió en sus principios, algunos mencionados por Astruc en este artículo: Mizoguchi y Ophüls.

La puesta en escena no es necesariamente la voluntad de dar un sentido nuevo al mundo, pero en nueve de cada diez ocasiones se organiza en torno a la secreta certidumbre de poseer una parcela de verdad sobre el hombre, primero, y sobre la obra de arte después. (Astruc, 2008, pág. 70)

No es sólo el hombre lo que interesa al cineasta, nos dice Astruc, es también el propio cine, el propio medio como arte, la propia creación, y esa "necesidad interna" que mencionara Kandinsky, que le empuja a mirar al mundo y a mostrarlo.

El universo de un artista no es el que lo condiciona, sino aquel que necesita para crear y transformarlo perpetuamente en algo que le obsesiona todavía más que aquello por lo que está obsesionado. La obsesión del artista es la creación artística. (Astruc, 2008, pág. 70)

3.3.2.4.- François Truffaut

François Truffaut (1932-1984) solo cuenta con 22 años cuando publica por fin el manuscrito en el que había empezado a trabajar años atrás, cuando estuvo recluido en una prisión militar. Había enseñado anteriormente el texto a su protector entonces, André Bazin, quien lo había encontrado valioso pero le había sugerido diversos cambios. Tal como explican Toubiana y De Baeque en su biografía (2005), Truffaut, contra la impresión generalizada, no formaba parte del núcleo de escritores que ponen en marcha *Cahiers du Cinéma* en 1951.

"Una cierta tendencia del cine francés", publicado en Enero de 1954, no es en realidad su primera colaboración en *Cahiers du Cinéma*, ya que lleva publicando críticas más o menos breves en la revista desde el número de Marzo de 1953. Hasta ese momento su mentor, y de algún modo también casi padre adoptivo (Truffaut vivía en aquella época acogido en casa del matrimonio Bazin), lo había mantenido al margen, esperando quizá a que diera muestras de madurez. Pero el artículo supondrá su primera y única incursión en el terreno de la teoría.

3.3.2.4.1.- François Truffaut: "Una cierta tendencia del cine francés" (Enero 1954)

Este texto coloca a Truffaut en el centro de varias polémicas, al ser tan joven y atreverse a criticar directamente a varios de los más respetados guionistas de su país. La dureza del texto es tal que obliga a Bazin a escribir una editorial en ese número de la revista dedicada a defender la libertad de opinión; aunque no comparte el contenido, lo defiende pues ve en el "el punto de convergencia teórica que es el nuestro" (Bazin, 1954, pág. 1). Por lo demás, también reconoce allí que se trata de "juicios particulares, con los que estamos lejos de estar aquí todos de acuerdo" (Bazin, 1954, pág. 1).

Truffaut repasa en el artículo una tendencia generalizada del cine francés, a la que bautiza como "realismo psicológico", reconociéndola como sucesora del "realismo poético" francés de los años 30. El cine que a él le interesa analizar en esas páginas es el cine francés de la tradición de calidad, no es el cine comercial sino "la pequeña docena de películas ambiciosas regularmente premiadas en los festivales, películas de directores como Delanoy, Autant-Lara, o René Claude" (citado en Marie, 2012, pg. 54).

Lo que inicialmente parece molestar más a Truffaut es la vocación falsamente realista de ese cine, empeñado, según él, en simpatizar con un cierto izquierdismo anti burgués, "La crudeza con la que se ambiciona «revolver las tripas del burgués»" (Truffaut, 1980, pág. 219), lo que lleva a esas películas a estar plagadas de blasfemias, anticlericalismo y antimilitarismo.

No es exagerado decir que los ciento y tantos films franceses realizados cada año cuentan la misma historia: se trata siempre de una víctima, en general un cornudo (este cornudo sería el único personaje simpático del film sino fuera siempre infinitamente, grotesco). (Truffaut, 1980, pág. 221)

Truffaut simplifica o resume al máximo para avalar su tesis de falta de realismo en el cine francés de su tiempo, y culpa fundamentalmente a los guionistas, que según dice siempre se colocan por encima de sus personajes: "en lugar de dejarles mostrarse tal como son ante nuestros ojos. El artista no puede siempre dominar su obra" (Truffaut, 1980, pág. 224). Un poco más adelante, lo explica más claramente: "Es cierto que en los films «realistas psicológicos» no hay más que seres viles, pero se quiere desmesurar tanto la superioridad de los autores sobre sus personajes, que aquellos que por azar no son infames resultan, en el mejor de los casos, grotescos" (Truffaut, 1980, pág. 225).

Su texto es una abierta soflama contra otra costumbre del cine de su época, el gusto por la adaptación literaria. Truffaut presenta en su texto el concepto de "equivalencia":

Este procedimiento supone que existen en la novela escenas filmables e infilmables, y que en lugar de suprimir estas últimas (como se hacía hasta ahora), es preciso inventar escenas equivalentes, es decir, tal y como el autor las hubiera escrito para el cine. (Truffaut, 1980, pág. 216)

El problema que nos ocupa, y él menciona, es el de lo literario y lo cinematográfico, el de la esencia de esas artes, su especificidad. Truffaut reprocha a los guionistas más presentes en su artículo, Jean Aurenche y Pierre Bost, que sean esencialmente literatos, "y yo les reprocharía aquí el despreciar al cine subestimándolo". No son "hombres de cine", y su gusto por las mencionadas equivalencias no son sino "astucias tímidas para esquivar la dificultad, resolver por la banda sonora los problemas que afectan a la imagen" (Truffaut, 1980, pág. 221). He aquí el verdadero asunto del artículo, y lo que verdaderamente lo dota de trascendencia, y no su carácter polémico. Lo que está en cuestión es la necesidad de reconocer en el cine lo específicamente cinematográfico, y evitarle la presencia constante de lo literario, a menudo usado erróneamente para ennoblecerlo "bajo la cobertura de la literatura" (Truffaut, 1954, pág. 222). Aurenche y Bost son calificados como "los exégetas de nuestro arte, que creen honrarlo usando la jerga literaria" (Truffaut, 1980, pág. 220)

Todo ello le permite introducir los conceptos capitales de "Autor" y de "Puesta en escena", alrededor de los cuales girará la revista en los siguientes años. El segundo, lo presenta para hablar de un fragmento de la novela de Raymond Radiguet, que fue, como tantas otras, adaptada traicionándola. Truffaut señala que, en el original, un encuentro decisivo tenía lugar en una estación, con un tren en marcha, deteniéndose, del que uno de los personajes se bajaba. En su guion cinematográfico, obra de los guionistas mencionados, el encuentro tiene lugar en una escuela transformada en hospital militar.

¿Cuál es el fin de esta equivalencia? Permitir a los guionistas esbozar los elementos antimilitaristas agregados a la obra, de acuerdo con Autant-Lara. Es así evidente que la idea de Radiguet era una idea de puesta en escena, mientras que la escena inventada por Aurenche y Bost es literaria. (Truffaut, 1980, pág. 221)

La puesta en escena se muestra así como algo que el cine podría compartir con la literatura, un asunto que ya mencionara Astruc. Aquí parece sugerir que el espacio, el lugar, y sobre todo la forma del acontecimiento narrado crean el sentido del mismo (a la vez que retrata a quien lo narra).

El objeto de estas notas se limita al examen de una cierta forma de cine, únicamente desde el punto de vista de los guiones y de los guionistas. Pero conviene, creo, precisar que los *directores* son y se consideran responsables de los guiones y de los diálogos que ilustran. (Truffaut, 1980, pág. 224)

En este texto, Truffaut introduce su idea del director como último (o verdadero) responsable de la película. Truffaut utiliza aquí "metteur en scene", para referirse al director (como por otro lado hacemos en este texto constantemente, ya que no existe otra traducción de esa palabra), pero quizá también como veremos a algo más. Luego menciona a su grupo de cineastas admirados, "algunos cineastas cuya visión del mundo es por lo menos tan valiosa como la de Aurenche y Bost" (Truffaut, 1980, pág. 226), que serán los mismos que luego toda la tradición del cine de autor aplaudirá. De ellos dirá que sus audacias estilísticas son "las del hombre de cine y no del guionista; son las de directores y no las de literatos" (Truffaut, 1980, pág. 226).

Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Deenhardt; se trata de cineastas franceses y se encuentra —curiosa coincidencia— que son autores que escriben su diálogo con frecuencia, y algunos inventan por sí mismos las historias que llevan al cine. (Truffaut, 1954, pág. 226)

"Yo no puedo creer en la coexistencia pacífica de la Tradición de la Calidad y de un Cine de Autor" (Truffaut, 1954, pág. 226). Con su contraposición entre esos dos tipos de cine en este texto, queda plantada ya la semilla de la "política de los autores", que Truffaut inventará y defenderá posteriormente en otro artículo, identificándolos, como aquí, tanto por su tendencia a escribir ellos mismos sus guiones como por tener y reflejar en sus películas una visión del mundo a través de la puesta en escena.

3.3.2.4.2.- François Truffaut: "Amar a Fritz Lang" (Enero 1954)

En el mismo número de la revista, Truffaut publica un breve artículo sobre varias películas de Fritz Lang que coinciden esos días en la cartelera parisina. Gracias a esa presencia simultánea, Truffaut encuentra una línea narrativa común:

Un hombre entabla un combate [...], siempre llega un momento en que está harto de luchar [...]. Está a punto de abandonar cuando una circunstancia le hace retomar el combate [...]. Es entonces cuando el conflicto se convierte en algo estrictamente individual, cuando las razones personales reemplazan a las sociales o políticas. (Truffaut, 2003, pág.28)

Esta estructura común le sirve para hablar de Lang como el creador en sus filmes de "un universo extremadamente moral". "No hay melodrama", añade, "el héroe no es más que un justiciero de sí mismo" (Truffaut, 2003, pág.28). Todas estas características le sirven para hacerse una pregunta retórica "¿No es extraño que todas las películas americanas de Lang [...] expliquen prácticamente la misma historia?". La respuesta que da es que Lang debe ser considerado "un verdadero *autor* de películas" (Truffaut, 2003, pág.28, la cursiva es suya).

Truffaut está introduciendo ya la idea de que el autor de una película es el responsable de la visión del mundo que se desprende de ella, y la idea anexa a la anterior de la puesta en escena como visión del mundo. En el caso de Lang, ese universo "extremadamente moral" que siempre está presente.

3.3.2.4.3.- François Truffaut: "Alí Baba y la política de los autores" (Febrero 1955)

En el número de Febrero de 1955, Truffaut presenta o más bien explica definitivamente su idea, aunque de nuevo usando una treta retórica, la negación. Su artículo sobre la reciente película de Jaques Becker, "Alí Baba y los cuarenta ladrones" (J. Becker, 1954), le permite hacer un juego de palabras para defender lo que, en su opinión, es otra de las tendencias del cine francés, en este caso de la crítica.

Después de mencionar que esa película, que ha necesitado visionar tres veces para apreciarla, él la defendería aunque fuera un fracaso, dice que lo haría "en virtud de *la política de los autores* que practicamos tanto mis congéneres de la crítica como yo" (Truffaut, 2003, pág. 35).

Basada en su totalidad en la bella fórmula de Giradoux, «no hay obras, solo hay autores», esta política consiste en negar el axioma, tan querido por nuestro predecesores, según el cual con las películas ocurre lo mismo que con la mayonesa: o fracasas en el intento o logras hacerla bien. (Truffaut, 2003, pág. 35)

Truffaut termina su texto con unas frases lapidarias, dentro del estilo característico de sus contribuciones en *Cahiers*: "*Ali Baba* es la película de un *autor*, un autor que ha alcanzado una maestría excepcional, un *autor de películas*. Así, el logro técnico de *Ali Baba* confirma la legitimidad de nuestra política, la *política de los autores*" (Truffaut, 2003, pág. 35).

Truffaut será una y otra vez criticado por esta defensa a ultranza de los autores; más allá de los vaivenes de sus obras, según él un autor siempre lo es y por serlo todas sus obras son interesantes. Truffaut y sus compañeros en esta defensa tuvieron cuidado en incluir a muy pocos directores en su categoría de autores, pero, como critica con lucidez Santos Zunzunegui (2008) se trataba de un concepto comodín o sea adaptable "según se hablara de cineastas norteamericanos o europeos".

Si en el caso de los primeros, se obviaba cualquier referencia a su participación en cualquier nivel del proceso creativo que no fuera el de la realización estricta, en el de los europeos se tomaba en consideración su implicación en la creación y desarrollo de las historias narradas. (Zunzunegui, 2008, pág. 209)

3.3.2.5.- Jaques Rivette

Jaques Rivette (1928-2016) pertenece al consejo editorial de la revista casi desde sus inicios (1952). Y también es otro de los redactores que acabará convirtiéndose en

cineasta. Sus textos son literarios, en el sentido de lo mencionado por Godard respecto a las contribuciones de todos ellos a la revista, "para nosotros, escribir en los *Cahiers* era una actividad literaria completa" (Godard, citado en Santos Zunzunegui, 2008, pág. 210). Pero eso les confiere ambigüedad, y Rivette es uno de los que menos ha contribuido a definir con claridad los conceptos de autor y puesta en escena.

3.3.2.5.1.- Jaques Rivette: "El genio de Howard Hawks" (1953)

Rivette defiende en este artículo al cineasta americano, y al hacerlo toma partido por un cierto tipo de cine, no solo por un género, la comedia (el artículo está dedicado a la película "Me siento rejuvenecer" (H. Hawks, 1952), sino por el cine que se hace para entretener al espectador y que disfrute, lo que en principio parecer alejado de los intereses de *Cahiers*. Eso es lo que lo hace tan importante.

En un momento en el que otras revistas (como *Positif*) y otros personajes públicos, creían en un arte comprometido con la realidad, en la vertiente política del arte, él, y otros en la revista, apostaban por un cine más ligero, un cine "descomprometido". Un cine, además, que procedía de un país al que en ese momento de la historia se le dedicaban todo tipo de descalificaciones. De ahí el título de Antoine de Baeque (2004): *Una cinefilia a contracorriente*, dedicado a la presencia en *Cahiers* desde los inicios de artículos que defendían al cine americano, al menos al realizado por directores que eran considerados autores.

El texto dedicado a Howard Hawks está lleno de menciones a la puesta en escena, sin mencionar sin embargo este concepto. Esto parece indicar que estamos aún, en 1953, en un momento germinal del concepto, en el que todavía se le está dotando de significado, o de un nuevo significado.

No hay ninguna mención a la puesta en escena, pero sí a su contenido. Rivette empieza hablando de Hawks con las siguientes palabras: "La evidencia es la marca de un genio" (Rivette, 2004, pág. 147), y esa idea, la de que es evidente por qué es un genio Hawks, tan evidente que no hace falta explicar por qué lo es, planea por el artículo de

principio a fin, hasta cerrarlo con un no menos críptico: "Lo que es, es". Es una especie de acto de fe lo que nos propone Rivette, y lo que nos da para sostener su argumento es la presencia constante en sus películas de una temática, explicitada en la elección y el comportamiento de sus personajes, y de un universo moral. Por eso podemos decir que este artículo menciona constantemente sin hacerlo a la puesta en escena, como concepto emergente o reinventado esos años.

Respecto a sus personajes, dirá que "la madurez asedia a estos hombres reflexivos, héroes de un universo adulto, con frecuencia exclusivamente viril" (Rivette, 2004, pág. 153). De ellos dirá que nada puede detenerlos una vez puestos en camino, que son seres obstinados, "irán hasta el final de sí mismos y de lo que se han prometido a sí mismos, sin importarles las consecuencias. También menciona la "coherencia" de sus actos, y "la fidelidad a sí mismo", sin que les importe la razón que hizo que al inicio fueran empujados contra sus deseos. Hawks, según Rivette, "filma acciones", y al hacerlo construye un universo moral, sus personajes son capaces de algunas cosas pero de otras no. Es célebre su respuesta al filme de Zinnemann "Solo en peligro" (F. Zinnemann, 1958), cuando Hawks mencionó que ningún sheriff iría pidiendo ayuda de puerta en puerta, como pasa en esa película, sino que se valdría por sí mismo y lo que tuviera a su alcance, al precio que fuera. "Yo decía que un buen sheriff se daría la vuelta y diría: ¿Cuánto valéis? ¿Sois lo bastante buenos para apresar a su mejor hombre? Los tipos probablemente dirían que no, y él diría: Bueno, entonces tendré que cuidar de vosotros. Y esa escena salía en *Rio Bravo*" (Hawks, citado en McBride, 1988, pág. 150).

Rivette habla también de la forma de sus películas, refiriéndose a la relación entre el espacio y el tiempo. El manejo del tiempo le permitirá usar el adjetivo "honesto", "la continuidad es su regla" dice, y añade que la película acompaña siempre a sus personajes. Nos está hablando de un cineasta americano, y a él le asigna las virtudes de eficacia, de economía y austeridad, definitorias del cine clásico americano.

El modo en el Rivette menciona cómo maneja el espacio Hawks, "el espacio siempre expresa el drama", nos lleva de nuevo al concepto de puesta en escena, pues es

ésta una de sus evidencias. "Un universo homogéneo en el que todo se halla ligado, y el sentimiento del espacio unido al del tiempo" (Rivette, 2004, pág. 151).

3.3.2.5.2.- Jaques Rivette: "El arte de la fuga" (Agosto-Septiembre 1953)

En este artículo tiene lugar la que pasa por ser la primera utilización del concepto *puesta en escena* tal como Cahiers va utilizarlo, "la primera aparición significativa" según Zunzunegui (2008, pág. 212). Refiriéndose no sólo a la película que critica, "I confess" (A. Hitchcock, 1953), sino a su arte en general, Rivette escribe lo siguiente:

La puesta en escena no será nunca para Hitchcock un "lenguaje", sino un arma incansablemente dirigida al secreto de los cuerpos, deslizándose a través del gesto y del pensamiento la cuchilla más afilada, el acero mejor templado que ningún arte ha tenido nunca en las manos de un autor, el más lúcido de todos, para sondear los corazones y las mentes de sus víctimas y finalmente descubrir su verdad más ignorada, antes que nadie por ellos mismos. (Rivette, 1953, pág. 51)

Es una declaración excesiva, rimbombante nos atreveríamos a decir, en el estilo de otras de Rivette, pero es a la vez poética, implica todo un conjunto de ideas, de herramientas a la vez técnicas y humanas. La puesta en escena es para él un "arma" al alcance del director, en este caso de Hitchcock, de revelar aquello que ni sus personajes ni sus actores conocen.

3.3.2.5.3.- Jaques Rivette: "Carta sobre Rossellini" (Abril 1955)

Dos años más tarde, Rivette desarrolla sus ideas en un artículo sobre Rossellini. Es allí donde, según Gonçalves de Oliveira (2010), "expande esa idea de una puesta en escena que no está en la manera ni en el lenguaje, sino en algo más simple y más profundo al mismo tiempo" (de Oliveira, 2010, pág. 24).

El artículo, en forma de carta a un crítico de Rossellini, "usted que no aprecia a Rossellini", dice al principio de él, está dedicado a defender su idea de que Rossellini es

"el más moderno de todos los cineastas". Para ello, defiende sobre todo su mirada, su particular manera de mirar, ejemplificada tanto en aquello que mira como en la forma de mirarlo.

Aquello que mira es, claro, el hombre, el ser humano, y su manera de mirarlo es profundamente cristiana. "¿Que nos está diciendo una y otra vez?, que los seres humanos están solos, y en una soledad irreductible, que no tenemos del prójimo más que una ignorancia total" (Rivette, 2003, pág. 67).

Pero el rasgo que mejor define para Rivette la modernidad de Rossellini es su audacia formal, que se sostiene sobre todo en su poco interés por la precisión canónica, tanto en la composición como en el montaje, y en su gusto por la improvisación. Su cine es tachado de directo porque transmite una verdad que nace de su despreocupación porque su película entre dentro de lo canónico, de lo aceptado, y el espacio que en ellas deja al azar y al error, convertidas en marca de estilo. Rossellini, según Rivette, parece sustentarlas en una interpretación "apagada", desinteresada de las gracias y hallazgos de los rostros de los actores. El realismo de Rossellini es para Rivette "un estado de ánimo" (Rivette, 2003, pág. 69).

En definitiva -dirá Rivette- se trata de amar lo suficiente al cine como para no saborear demasiado lo que hoy se designa con ese nombre, y para querer proporcionarle una idea más exigente. (Rivette, 2003, pág. 69)

3.3.2.5.4.- Jaques Rivette: "Notas sobre una revolución" (Navidad 1955)

Unos pocos meses después de lo anterior, Rivette publica un texto dedicado, sutilmente, a la defensa de la "política de los autores". Rivette empieza por explicar que puede resumirse la historia del cine hasta entonces diciendo que al genio germinal de Griffith le siguió la era de los actores, y a esta, la época de los directores. Y ahora ha llegado la época de los autores. Y para demostrarlo elige a cuatro de ellos, unidos por su uso de la violencia ("la violencia es su primera virtud" (Rivette, 1955, pág. 20) como signo

distintivo de su trabajo, Ray, Mann, Brooks, Aldrich, y muestra el modo en el que ese uso presagia una revolución, la llegada de un nuevo cine.

Rivette explica que en esos cineastas, para el verdaderos autores, tal como se usaba ese término en *Cahiers*, el uso de la violencia "no tiene otro sentido, pulverizadas las ruinas de las convenciones, que crear un "estado de gracia", un lugar en el tiempo - sigue explicando- en el que el protagonista tendrá la ocasión de reflexionar, y "profundizar en su destino".

La violencia esta así justificada por la meditación, la una y la otra tan sutilmente ligadas, que sería imposible separarlas sin aniquilar el alma misma del filme. Esta dialéctica de temas se presenta en términos de puesta en escena: la de la eficacia y la contemplación. (Rivette, 1955, pág. 20)

Rivette presenta aquí su idea del cine, más basado en la puesta en escena que en el culto al guion. Para él, el futuro del cine pasa, sobre todo, por un retorno al lirismo y la expresividad de los cuerpos, a "los sentimientos fuertes, al melodrama", y por a un regreso a la espontaneidad y la inocencia.

3.3.2.5.5.- Jaques Rivette: "Mizoguchi desde nuestro punto de vista" (Marzo de 1958)

En un breve texto sobre Mizoguchi, Rivette dirá de sus películas que "nos hablan en efecto con un lenguaje familiar, ¿Cuál? El único al que en suma debe aspirar un cineasta: el de la puesta en escena" (Rivette, 1958, pág. 28).

La puesta en escena como lenguaje familiar, como lengua común, llega a decir. "Si la música es un idioma universal, la puesta en escena también lo es, y es eso, y no el japonés, lo que hay que aprender para entender "el Mizoguchi" (Rivette, 1958, pág. 28).

"Mizoguchi nos impone él sólo el sentimiento de un lenguaje y de un universo específico, que no deben rendir cuentas más que a él mismo". Rivette parece separar aquí la forma, esa lengua universal que ha dejado claro que es la puesta en escena, del

universo que refleja. Pero es solo un instante, el texto deja meridianamente claro (pues como siempre en Rivette el uso exagerado del lenguaje le impide la precisión), que se trata de un universo contenido en la puesta en escena, que su manera de narrar, sin pretender nunca seducir al espectador, es fruto de "el juego de un genio personal". Ese juego es la puesta en escena, y es el que le convierte en un autor.

3.3.2.6.- Fereydoon Hoveyda

Diplomático de origen sirio, escritor y pensador, amigo y colaborador de Roberto Rossellini, Fereydoon Hoveyda (1924-2006) colabora asiduamente en la revista.

3.3.2.6.1.- Fereydoon Hoveyda: "Las manchas solares" (Agosto 1960)

Es un artículo dedicado a cuestionar el papel de cierta crítica cinematográfica de la época, pero en él su autor se vale de la puesta en escena para explicar sus ideas. Y es, de los autores de *Cahiers*, el que más claramente explica su función.

Hoveyda ve la puesta en escena como una cuestión técnica, que él diferencia del guion y los diálogos " la especificidad de la obra cinematográfica reside en su técnica y no en su contenido, en su puesta en escena y no en el guion y los diálogos". Para él la puesta en escena es precisamente esa técnica exclusivamente cinematográfica.

El cine es un arte "al menos igual de importante" que los otros, y lo específicamente suyo es la puesta en escena. Como pasa constantemente con la puesta en escena, Hoveyda empieza por definir lo que no es. No es la gramática del cine, dirá, para referirse a lo que otros llaman escritura, creemos que se refiere a las articulaciones del lenguaje: su función es aportar el significado.

Si desde hace unos años los Cahiers se interesan más por la puesta en escena, es para examinar mejor las películas y escuchar la respuesta de los autores. Lo que buscamos a través de la técnica es el sentido de la obra. (Hoveyda, 1986, pág. 143)

Reconoce que la crítica, también la de ellos en *Cahiers*, se ha detenido en exceso en los temas, pero él cree que siempre aparecen los mismos temas, los autores que les gustan hablan todos de los mismos temas, pues cada época tiene sus temáticas. "La originalidad de un autor no reside en la elección que hace del tema, sino en la técnica que utiliza, en la puesta en escena, a través de la cual todo se expresa en la pantalla".

El pensamiento de un cineasta aparece a través de su puesta en escena. Lo que importa en un filme es la voluntad de ordenación, de armonía, de composición; es la colocación de los actores y de los objetos, los desplazamientos dentro del cuadro, la captura de un movimiento o de una mirada; en definitiva, la operación intelectual que ha puesto de relieve una emoción de partida y una idea general. La puesta en escena no es otra cosa que la técnica que cada autor se inventa para expresar y fundamentar la especificidad de su obra. (Hoveyda, 1986, pág. 141)

3.3.3.- Nuevos aires para la teoría y la crítica del cine.

En los años que siguieron al artículo de Hoveyda, pareció quedar claro que las batallas que *Cahiers* había peleado, en defensa de la idea del autor y de la puesta en escena habían sido ganadas, y así lo reflejan los participantes en la mesa redonda de 1965 "Veinte años después" publicada en *Cahiers*.

Hubo [entonces] una atención a la puesta en escena, no solo como un conjunto de técnicas de representación de la realidad sino como un lenguaje de la creatividad con el que un autor transforma la realidad. (Caughie, 2007, pág. 15)

Como se defendió desde la revista, todo estaba en la puesta en escena, "en la pantalla todo se expresa a través de la puesta en escena" (Hoveyda, 1960, pág. 139). Pero la puesta en escena no era solo un lenguaje, ese "lenguaje del cine", sino también una herramienta de análisis crítico, centrada en el lenguaje y en el significado de la imagen, "el análisis de la puesta en escena era un método de detección" (Caughie, 2007, pág. 15), y lo que detectaba era la firma del director.

Las ideas de *Cahiers* no sólo determinaron el futuro de la "Teoría de Autor" sino que también señalaron nuevos caminos para la teoría del cine. El nuevo énfasis puesto en definir la especificidad del cine, en la puesta en escena como lo que define la verdadera naturaleza del cine, supuso una ruptura en el comentario crítico cinematográfico, tanto por las controversias que generó como por los procedimientos de análisis y valoración de las películas que estableció.

El desafío [provocado por] el concepto de autor como fuente y centro del texto - como éso que el comentario crítico debe revelar en el texto - ha sido decisivo en el comentario crítico contemporáneo y en la teoría estética. (Caughie, 1981, pág. 12)

Los escritores de *Cahiers* establecieron una suerte de procedimiento para analizar lo que una película decía, significaba, que consistía en analizar su puesta en escena. Y al hacerlo, empujaron el comentario crítico desde la valoración tradicional del tema, del asunto del filme, a su estilo, liberándolo de los modelos literarios, y contribuyendo al desarrollo de un comentario fílmico detallado y preciso, tal como explica Caughie, conectado con los mecanismos específicos del discurso visual.

Aunque el objeto a detectar haya cambiado en la teoría posterior desde el sujeto creativo hacia el espectador, los métodos de desciframiento o decodificación a través del lenguaje y la significación de la puesta en escena fueron los cimientos de análisis textual que aseguraron a los Estudios de Cine un lugar de respeto a regañadientes en las humanidades y la academia (Caughie, 2007, pág. 15)

3.3.4.- La internalización del concepto *mise en scène*

En 1960, *Cahiers du Cinéma* vendía 12.000 ejemplares de cada número de la revista. Como menciona Bickerton, tenían entonces 4.000 suscriptores, entre ellos 500

universidades de Estados Unidos y Canadá²⁸. Las ideas defendidas en la revista, fundamentalmente su "política de los autores" y su concepto asociado *mise en scène*, que implicaba una nueva manera de entender las relaciones entre forma, contenido y significado, estaban presentes en su nuevo estilo de comentario crítico.

"La tempranas ideas de la revista estaban empezando a resonar -y a ser atacadas - en el mundo anglosajón" (Bickerton, 2009, pág. 35). Esas ideas fueron rápidamente difundidas, absorbidas o criticadas en diversos países en esos mismos años. Andrew Sarris en Estados Unidos, los escritores de *Movie*, con V. F. Perkins a la cabeza en Reino Unido, y en España José Luis Guarner fueron sus mayores defensores. El arte del cine, - dirá Sarris en 1968-, no es tanto "el *qué* sino el *cómo*". Y el capítulo cuarto del libro de 1972 de V. F. Perkins se titulará "El *cómo* es el *qué*".

3.3.4.1.- *Movie* (Reino Unido)

Donde más se notó esta influencia fue en el Reino Unido, en la revista *Movie*. Desde su primer número, de 1962, el equipo editorial dejó claro su interés por el estilo cinematográfico. En ese primer número, un artículo firmado por sus editores (V. F. Perkins, Ian Cameron, Mark Shivas, y Paul Mayesberg), dedicado predominantemente al cine inglés, terminará diciendo "hasta que no se acepte que el estilo merece ser tomado con pasión y analizado en detalle no habrá ningún cambio"²⁹ (*Movie*, 1, 1962, pág. 7). Se refiere al cambio en la manera de comentar críticamente las películas.

El término *mise en scène* fue usado en la revista en sus primeros números con asiduidad, así lo cuenta Gibbs (2013), por ejemplo por Barry Boys, pero otros como Perkins nunca lo usaban. Gibbs ha recopilado en su libro un conjunto de términos, "un rango de palabras relacionadas" que, sino pueden ser considerados exactamente sinónimos, hacen referencia a aspectos de la puesta en escena: *stage*, *estilo visual*,

²⁸ Jim Hillier relaciona al menos parte de este éxito con el hecho de que una parte importante de los escritores iniciales de la revista se había pasado a la dirección de cine, conformando lo que se conoció mundialmente como la *Nouvelle Vague*²⁸ (Hillier, 1985, pág. XX).

²⁹ John Gibbs atribuye el texto a V.F. Perkins en nombre del equipo editorial, pero este último reconoce que partes del mismo fueron redactadas por Robin Wood (Gibbs, 2013, pág. 52, nota 7).

forma, tratamiento, presentación, técnica, campo visual. "Todos estos términos hacen referencia a la realización estilística del filme, que, para *Movie*, es el trabajo del director" (Gibbs, 2013, pág. 128)

3.3.4.2.- *Film Culture* (Estados Unidos)

En 1962, Andrew Sarris publica en la revista *Film Culture*, en la que suele colaborar desde los años 50 (y cuyo editor es Jonas Mekas) el artículo que de hecho convierte a la "política de los autores" en una teoría: "*Notes on Author Theory*" (notas sobre la "Teoría de Autor"). En él hace un repaso de las principales implicaciones que la mencionada propuesta de política tiene para el comentario fílmico y la teoría del cine.

3.3.4.2.1.- Andrew Sarris: "*Notes on Author Theory*" (1962)

Sarris empieza su artículo comentando uno de Ian Cameron aparecido en *Movie* (Su título era "*Film, Directors and Critics*", es de 1961), que le sirve para recordar a sus lectores que la "política de los autores" no estaba lejos de lo que él denomina "la teoría de los directores", y para demostrarlo reproduce unas frases de Cameron que él comparte: "El supuesto del que parte todo lo que escribimos en *Movie* es que el director es el autor de la película, la persona que le da su cualidad distintiva" (Cameron, 1962, citado en Sarris, 1962, 1998, pág. 561)

Entre los elementos que sí cuestiona están, por un lado, el axioma de que un autor solo hace buenas películas, y su contrapartida, es decir, que un mal director solo hace malas películas. También la idea de que la personalidad distinguible es lo que hace autor a un director. Pero lo más interesante para esta tesis tiene que ver con lo que él denomina "*interior meaning*" (significado interno) que, tal como defienden desde *Cahiers* y antes, él menciona a Astruc, es el efecto de la puesta en escena, "la gloria última del cine como arte":

El significado interior es extrapolado de la tensión entre la personalidad del director y su material. [...]. No es exactamente la visión del mundo que un director

proyecta en sus películas, ni tampoco del todo su actitud ante la vida. Es algo ambiguo [...] y no puede ser reproducido en términos no cinematográficos. Truffaut lo llamó la temperatura del director en el rodaje" (Sarris, 1998, pág. 563)

Para explicar lo anterior, que comparte, Sarris propone entender la puesta en escena como "*an élan of the soul*", que podríamos traducir, con su ayuda, como un impulso del espíritu del director, espíritu entendido por Sarris como "esa intangible diferencia entre una personalidad y otra".

Para Sarris los directores de cine pueden clasificarse en tres categorías: los técnicos, los estilistas y los autores. Poco después, en otro artículo Sarris propondrá una clasificación de hasta cien nombres de directores.

Pauline Kael fue en Estados Unidos la principal detractora de la "política de los autores", convertida ya en Teoría de Autor o *autorismo*, y atacó desde *Film Quarterly* con fiereza a quien la defendiera. En su artículo de 1963, rebatió los tres criterios mencionados de Sarris, entre ellos el de una personalidad reconocible, diciendo "el olor distintivo de las mofetas no hace su perfume más agradables" (Kael, citada en Stam, 2001, pág. 112).

Como nos recuerda Stam, Kael y Sarris compartían una premisa clave: "la idea de que la teoría / crítica cinematográfica debe ser evaluativa, centrada en las clasificaciones comparativas de películas y directores" (Stam, 2001, pág. 112)

En otro artículo posterior en el mismo medio, Sarris deja clara su idea de lo que es la puesta en escena:

El arte del cine es el arte de una actitud, el estilo de un gesto. No es tanto [el] *qué* como [el] *cómo*. El *qué* es un aspecto de la realidad reproducido mecánicamente por la cámara. El *cómo* es lo que los franceses denominan *mise en scène*. El comentario fílmico de autor es una reacción contra la crítica sociológica que entronizó el *qué* sobre el *cómo*. Sin embargo, sería igual de falaz entronizar el

cómo sobre el qué. Todo el secreto de un estilo significativo está en que unifica el qué y el cómo en una declaración (*statement*) significativo. (Sarris, 1963, citado en Caughie, 1981, pág. 65)

Para Caughie, la relevancia de Sarris, al que considera que trabajaba en un medio más periodístico que académico, como sería *Movie*, estuvo, además, en el hecho de que tuvo en cuenta que ese sentido interno de las películas no dependía solo del director, que la estructura industrial en la que trabajaba creaba una tensión en su trabajo, que interfería su libertad. Por eso, él defendía que las intenciones del director no coincidían a veces con la "personalidad" que se desprendía "de las tensiones y los huecos en el texto. Esto abriría el camino, le guste o no a Sarris, al cambio que supuso el autor-estructuralismo" (Caughie, 1981, pág. 61).

Para mí, la puesta en escena no es sólo el salto entre lo que siento y veo en la pantalla y lo que puedo expresar con palabras, sino también el salto entre las intenciones del director y sus efectos sobre los espectadores. (Sarris, 1965, citado en Caughie, 1981, pág. 66)

3.3.4.3.- Film Ideal (España)

A nuestro país, las ideas defendidas desde *Cahiers du Cinéma* llegaron de la mano de un grupo de cinéfilos que empezaron a publicar en Film Ideal. Entre ellos, destacó José Luis Guarner (1937-1993), por múltiples razones, entre ellas la de que hablaba y leía en francés, y tenía acceso a la revista *Cahiers du Cinéma* desde muy pronto³⁰, cuando sólo era un joven asiduo al cineclub Monterols en Barcelona. El inicio de sus colaboraciones en la revista, en 1961, coincide o provoca un punto de ruptura en las ideas que regían hasta entonces en ella. Como él cuenta,

la ruptura que nosotros hicimos fue en la línea de Bazin - que era finalmente el plan Malraux—: el contenido no se dice a través del contenido en sí, se dice a

³⁰ Para conocer a Guarner, es clave leer la entrevista que le realizó en 1983 Iván Tubau, incluida en la recopilación " Autorretrato del cronista" (José Luis Guarner, 1994)

través de una forma cuya misión es la de explicitar dicho contenido. (Guarner, 1994, pág. 34)

3.3.4.3.1.- José Luis Guarner: "Las gafas de Parménides (Algunas reflexiones acerca de la crítica y su ejercicio)" (1962)

En 1962, publica un artículo clave sobre el papel que cree debe jugar la puesta en escena en la crítica cinematográfica, "Las gafas de Parménides". Como él recuerda, "hasta entonces una película valía lo que decía, y si no decía algo concreto importante no valía nada" (Guarner, 1994, pag. 33).

El artículo fue publicado en Film Ideal en su número 104, correspondiente a septiembre de 1962, y en él hace una encendida defensa de la forma de las películas. Como él se pregunta allí, ¿por qué nos parece tan relevante el tema de una película?, si no valoramos los cuadros por su tema, si nadie dice que " es malo como pintura, pero su tema es trascendente" (Guarner, 1994, pág. 64). A esta actitud, que valora el tema por encima de todo, él la denomina allí "contenutismo".

Todo el artículo está dedicado a la puesta en escena como concepto teórico, como herramienta crítica, y es un texto que está en el origen de esta tesis. En él defiende que "la única puerta de acceso" para valorar correctamente una obra cinematográfica es la puesta en escena.

Tengo la impresión de que muchos creen todavía que la puesta en escena es una pura cuestión de forma, que es otro nombre de ese ambiguo concepto que aparece en la mayoría de recensiones críticas de las películas y que responde al nombre de "realización". La puesta en escena, por el contrario, no es una cuestión formal, sino que se refiere a la concepción total, al proceso de creación de un film. Descubrir el modo peculiar como un cineasta dispone la realidad ante su cámara, procura hacerla sensible al espectador, le confiere un significado, es esencial para la plena comprensión de su pensamiento. La técnica no es más que la lógica

consecuencia de la puesta en escena, como ésta lo es del pensamiento del autor.
(Guarner, 1994, pág. 65)

Guarner defiende también la clasificación entre verdaderos creadores, a los que llama "poetas", y artesanos, que traducen un guion a la pantalla. Pero para él, la evaluación de un argumento no tiene ninguna importancia, "lo único que cuenta es la mirada personal que el autor dirige hacia la realidad a través de la puesta en escena" (Guarner, 1994, pág. 66).

Aunque él dice en la entrevista mencionada que algunas ideas de las publicadas en *Cahiers* las compartían, "pero otras nos escandalizaban", lo cierto es que sus ideas sobre la puesta en escena están en completa sintonía con lo que se escribía en *Cahiers*. Eso le hace reproducir en este texto unas líneas de Jaques Rivette:

Los temas nacen libres e iguales; lo que cuenta es el tono, el acento, el matiz, como se quiera llamarlo. En una palabra, el punto de vista de un hombre —el autor— y la actitud que toma este hombre con respecto a lo que filma, es decir, el mundo y todas sus cosas. (Rivette, 1961, citado en Guarner, 1994)

3.4.- Las propuestas de muerte del concepto

3.4.1.- La muerte del concepto en *Cahiers du Cinéma*

En 1967 *Cahiers du Cinéma* publica un breve texto de André S. Labarte "*Mort d'un mot*" (Muerte de una palabra). Y esa palabra, ese concepto, es puesta en escena (*mise en scène*). Para llegar a ese momento, para proponer dar por muerto al concepto, la revista, y el concepto, han tenido que recorrer un camino no exento de controversias.

En 1958 había muerto André Bazin. Eric Rohmer³¹ (1920-2010) le había sucedido entonces al frente de la revista Cahiers. Católico, como Andre Bazin, adopta como suyo el objetivo inicial de la revista de "establecer el cine como el séptimo arte". Rohmer sigue creyendo en el clasicismo del cine, su idea de la forma es que en los filmes debe existir una "relación rigurosa" entre el contenido y la expresión. Rohmer cree en una pureza de la imagen, asociada siempre a su tema, y a "una visión del mundo original".

En los años 50, para los escritores en *Cahiers* las películas eran consideradas como hechos aislados de su tiempo. El espectador se sumergía en la sala oscura y todo lo que tenía era la película desarrollándose delante de sus ojos, y lo que podía apreciar, le decían desde las páginas de *Cahiers*, era su forma, su puesta en escena.

En los textos de la época, como el que se comenta aquí de Hoveyda, se defiende la idea de que es precisamente la puesta en escena lo específico del cine, en un momento en el que se estaba precisamente reflexionando sobre qué es lo específicamente cinematográfico.

Pero el protagonismo de la puesta en escena ocultaba un debate que tendría más trascendencia. Las tensiones modernistas, propugnadas entre otros por Rivette, proponían prestar atención a los nuevos cines (desviando la mirada del cine americano). Rivette también defendía tener en cuenta a las condiciones en las que las obras eran

³¹ Su verdadero nombre era Maurice Henri Joseph Schérer, y sus primeras críticas la firma como Maurice Schérer. Algunas de sus ideas aparecen más adelante.

producidas (frente a la idea de Hoveyda de descartar los factores de producción, de género, sociales y geográficos, tan relevantes para valorar un filme, según él, como el estado de las manchas solares, de ahí el título de su artículo).

Los tiempos están cambiando, y la posición de Rohmer al frente de la revista es frágil. Para empezar, se resiste a reflejar en la revista la creciente importancia de la *Nouvelle Vague*, le parece un acto de nepotismo ya que muchos de sus integrantes, él mismo es uno de ellos, escribían en la revista y aun lo hacen. Como muestra de la presión que el resto de los redactores ejercen sobre él, a pesar de sus reticencias se ve empujado a publicar, en diciembre de 1962, un número dedicado a la *Nouvelle Vague*.

La presión para reorientar la revista hacia posiciones menos conservadores y más contemporáneas, siguiendo las tesis de Rivette, es fuerte desde los redactores que forman el denominado "grupo de los cinco": El propio Rivette, Truffaut, Godard, Kast, y Doniol-Valcroze. Ellos creen necesario abrir a la revista a las nuevas corrientes en el cine y en la cultura. Pero Rohmer sigue creyendo que el clasicismo en el cine no es algo del pasado. Para él, mientras que a otras artes parece haberles llegado la decadencia, el cine vive (aún) un momento de esplendor.

En 1961, en su célebre artículo "El gusto por la belleza", Rohmer propone:

Belleza –o bellezas– es un concepto que, en esta ocasión, considero preferible al de "puesta en escena", preconizado de ordinario aquí y al que, por lo tanto, tampoco quiero denunciar. La primera noción incluye la segunda, aunque ésta, en contrapartida, posee también una acepción puramente técnica. (Rohmer, 2000, pág. 106)

El concepto de puesta en escena está en el centro de estos debates. La idea inicial era de Bazin, contenida en su propuesta de que el cine es un lenguaje. Y era a través de la puesta en escena como las películas adquirirían y mostraban su significado. Pero ahora se propone que las películas habitualmente traen con ellas unos significados que podían ser detectados, apreciados, incluso fuera, aparte, de su forma.

De hecho, esa es la gran innovación que aparece en *Cahiers*, de acuerdo con el curso de los tiempos. Sí antes existía una relación entre forma y fondo, a través de la puesta en escena, si antes la puesta en escena servía para encontrar una manera de interpretar lo que se veía, y eso llevaba a su autor y su "visión de mundo", ahora se constata, en esos "nuevos cines", y se defiende, que las películas ya no tienen una interpretación tan clara.

En Junio de 1963, Rohmer es destituido y reemplazado por Rivette, el principal defensor en la revista de los nuevos tiempos que corren en el cine y en las demás artes. Se trata, para Rivette y su "grupo de los cinco", de que el contexto es relevante en las películas, las condiciones políticas, económicas y sociales de las que una película emerge debían ser tenidas en cuenta al evaluarla y al intentar entenderla. Como dice muy gráficamente Bickerton, el espíritu de la sala oscura de la *Cinématèque française* había dado paso a "ver las películas con la luz encendida" (Bickerton, 2011, pág. 46).

Rivette, sincronizado con el espíritu de su tiempo, creía que en el interior de las películas circulaban significados que podían estar no resueltos, que una película no debía exprimir al máximo su coherencia, cerrarse sobre sí misma, sino que "debía continuar funcionando, y crear nuevos significados, direcciones y sentimientos" (Rivette, citado en Bickerton, 2011, pág. 44).

La revista se abre entonces a colaboraciones desde otros ámbitos, y se incluyen entrevistas con Claude Levi Strauss, Pierre Boulez o Roland Barthes. En una entrevista con Rivette (y Delhay) en *Cahiers* en Septiembre de 1963, Roland Barthes dirá: "Creo que al cine le cuesta ofrecer unos sentidos claros y que en la situación actual no debe hacerlo. Las mejores películas (en mi opinión) son aquellas que mejor suspenden el sentido" (Barthes, 2005, pág. 47). Para explicar esta idea suya de suspender el sentido, Barthes dirá en la misma entrevista que, a lo que se refiere es a que "hoy en día, el arte entendido como libertad no se ocupa de fabricar sentido sino que, al contrario, lo suspende, construye sentidos pero no los llena del todo".

Es esto lo que han detectado desde *Cahiers* en el cine que se hace en Brasil (Novo Cinema) o en Checoslovaquia Miklos Jancsó, o en el cine que hacen Federico Fellini, Godard, Tati y otros. Es lo que hace Buñuel en "El Ángel Exterminador" (1962) y explica Barthes en el artículo mencionado, "suspende el sentido sin ser nunca por supuesto un sinsentido". Esto deja a un lado "la explicación ilusoria de la belleza de la puesta en escena" (Fieschi, 1965, citado en Bickerton, 2009, pág. 45). "En estos años, el consenso en *Cahiers* es que se ha abusado tanto del concepto (puesta en escena) que ha perdido su sentido" (Bickerton, 2009, pág. 45).

Rivette, en 1963, había denunciado que la puesta en escena se estaba usando en la revista de tal modo que "mientras que el movimiento de cámara pudiera ser calificado de sublime, no importa si la historia es necia, el dialogo idiota y la interpretación atroz" (Rivette, citado en Bickerton, 2009, pág. 45).

Como explica Bickerton, el cine está empezando a ser reexaminado entonces desde "los paradigmas lingüísticos del estructuralismo":

Este acercamiento concibe la película como conteniendo códigos y modos de expresión que trabajan con el mismo mecanismo que los signos (lingüísticos) y la sintaxis. Esos códigos permiten que los significados existan en las películas, pero son comunicados de modos diversos y complejos, uno los cuales, el concepto puesta en escena, es considerado demasiado vago para explicarlos completamente. (Bickerton, 2009, pág. 42)

3.4.1.1.- Jean-Louis Comolli, Jean Narboni: "Veinte años después" (Noviembre 1965)

Rivette elige a Jean-Louis Comolli y Jean Narboni para que le reemplacen en 1965 en la dirección de *Cahiers*, para continuar su carrera como director³². El nuevo equipo organiza una mesa redonda entre los colaboradores, que será publicada inmediatamente.

³² En 1966 estrena "La religiosa", su segundo largometraje.

Se trata, "Veinte años después", de revisar la "política de los autores", que estaba en el centro de los conceptos críticos que se manejaban en *Cahiers* en su primera época.

Subtitulada "El cine norteamericano, sus autores y nuestra política al respecto", desde sus páginas se critica "el dogmatismo de la política de los autores y la valorización sistemática del cine americano". Lo que ahora está en cuestión es, en el fondo, lo mismo que ya cuestionara Bazin en su artículo "De la política de los autores" de 1957, a saber, que esa política se había convertido en un dogma que impedía valorar a las películas por sí mismas. "La película empieza a importar más que el autor", dirá Mardore en esa mesa redonda, y es ésta una idea que planea sobre todo el artículo. Para ellos la noción de autor sigue siendo útil, no reniegan de ella, pero les parece ya demasiado poco rigurosa.

La otra idea que está presente repetidamente es la de que el concepto puesta en escena ya no cumple su antigua función. Una de sus características o funciones, la de depositar (o permitir detectar) en las películas "una visión personal, un punto de vista sobre el mundo", ya no sirve para justificar el valor de todas las películas de un director. Esa continuidad temática, tan valorada desde los defensores de la "política de los autores", es ahora considerada arbitraria (como dijera Bazin).

Se produjeron excesos en la política de los autores, en el seno de una idolatría de la puesta en escena [...]. Las pequeñas ideas de la puesta en escena, tal y como las definía Truffaut, y la trascendencia del tema a través de la mirada del cineasta ya no bastan para satisfacernos. (Mardore, 1965, citado en De Baeque, 2003, pág. 120)

Lo que se está enjuiciando en esta mesa redonda, entre otros asuntos, es también la relación que existió durante sus primeros años, y la que en ese momento existe, entre autor y puesta en escena. Como explica Comolli, lo que parecía que hacía que pudiera

considerarse autor a un cineasta era su estilo, "es decir, «la puesta en escena»³³, noción tan peligrosa, proteiforme, indelimitable como la de autor". Y añade:

La «puesta en escena» significa dos cosas: una, evidente, la operación que consiste en poner en escena, la otra, misteriosa, el resultado de dicha operación. [...]. El filme, en cuanto resultado de una «puesta en escena» la sustituye en todo [...]. La «puesta en escena» una vez terminado el filme, no existe más que de forma abstracta y fantasmática. [...] La «puesta en escena» no es, no puede ser el objeto de una apreciación estética. Su resultado, que es el filme, si puede pretenderlo. La «puesta en escena» no es un objeto, ni una obra de arte, ni una expresión, sino un medio de expresión, estilístico, retorico, técnico, etc. No se juzga a un medio. Y, recíprocamente, la esencia del cine no reside en los medios. La «puesta en escena» no participa pues del orden de los valores [...]. Hay que buscar la belleza de las películas en la realidad misma de éstas en cuanto objetos. (Comolli, 1965, pág. 30)

Claude Ollier resume, unos párrafos más adelante, muy cerca del final del artículo, el nuevo espíritu que domina en *Cahiers*, acorde con el de los tiempos: "La originalidad de una puesta en escena creativa, innovadora, marca de un autor, debe ser, pues, analizada en términos de signos y de significaciones" (Ollier, 1965, citado en De Baeque, 2003, pág. 120)

Hemos pasado de un clasicismo basado en la puesta en escena a la modernidad de la película como texto.

³³ Las comillas son de Comolli. Este texto, traducido directamente de *Cahiers du Cinéma*, corrige la traducción tan errónea que ha aparecido publicada en De Baeque, 2003, pág. 123, corrigiendo, la palabra dirección por su verdadera traducción «puesta en escena» («*mise en scène*» en el original).

3.4.1.2.- André S. Labarthe: "Mort d'un mot" (Noviembre 1967)

Dos años después de lo anterior, André S. Labarthe publica en la revista un breve artículo que propone desterrar el concepto y dar por terminada "la era de la puesta en escena".

Para Labarthe, el concepto *mise en scène* ha servido para designar aquello que, más allá del tema, atañe a la representación. Más allá del tema quiere decir aquí el modo, forma o estilo en el que el tema es tratado, presentado, representado. Pero, según explica, la crítica o análisis cinematográfico basado en la puesta en escena (*mise en scène criticism*) no ha cambiado durante treinta años. El resultado es que,

armados con un vocabulario anticuado, los críticos de hoy no pueden hablar convenientemente más que de los films anticuados. Los otros, los que nos importan, quedan fuera de su campo de visión. (Labarte, 1967, pág. 66)

Labarthe defiende que "las películas de hoy, hablan cada vez menos el lenguaje de la puesta en escena", existe un nuevo cine que no puede ser discutido, analizado, en términos de puesta en escena, un cine que necesita un nuevo lenguaje crítico.

Como él explica y cuestiona, desde las páginas de *Cahiers* se ha intentado "salvar" el concepto, "ajustándolo" a los nuevos tiempos. Pero eso no ha creado sino confusión. La puesta en escena ya no es sólo la representación, sino también la idea, "la puesta en escena no es ya la puesta en escena sino también su contrario".

¿De qué sirve una palabra que tenemos que explicar cada vez que la usamos, aclarar a que nos referimos según en qué film y qué autor [...] ¿Por qué no la abandonamos de una vez por todas? (Labarte, 1967, pág. 66)

Labarthe está proponiendo en 1967 que se reserve el concepto crítico para un cierto tipo de cine clásico, un cierto clasicismo, una cierta práctica "anticuada". Para

encontrarle un relevo, Labarthe termina sugiriendo que se busque en otras artes los conceptos que permiten explicar el cine de su tiempo:

Si la crítica consiste en hablar del cine desde eso que el cine habla a través de sí mismo, por qué no perseguimos los conceptos que nos hacen falta en los dominios vivos de la publicidad, de la cibernética o incluso de la pintura, de la escultura o la música. (Labarte, 1967, pág. 66)

3.4.2.- Otra propuesta de muerte del concepto en *Movie*.

La idea de que la puesta en escena como concepto crítico había muerto reaparecerá pocos años más tarde en Inglaterra. En 1975, la revista británica *Movie* inicia su tercera época publicando en sus primeras páginas una mesa redonda entre los integrantes del consejo editorial, titulada *The Return of Movie*. Los editores de la nueva vida de la revista han decidido que, en vez de publicar un editorial explicando las ideas maestras por las que van a guiarse, van a repasarlas en una mesa redonda. Uno de los temas tratados es el de la vigencia de la puesta en escena.

Los participantes son Vincent F. Perkins, Ian Cameron, Robin Wood, Jim Hillier y Michael Walker, es decir, una parte importante de los mejores críticos ingleses del momento. Por ejemplo, Woods ya ha publicado, en 1965, su primera versión de su libro sobre Hitchcock, y Perkins ha publicado en 1972 su libro clave sobre el lenguaje del cine ("*Film as film*"). Perkins parece ser el que va guiando la conversación, y al que todos tratan de seguir. Cuando surge el tema de la puesta en escena, Perkins dice:

Quizás uno podría arriesgarse a hacer una declaración audaz resumiendo el cambio en las películas desde mediados de los años sesenta en términos de la muerte de la puesta en escena³⁴. Lo que quiero decir con esto es que, en mi experiencia del cine americano de los últimos cinco años, las estrategias

³⁴ Es este uno de los pocos textos en el que Perkins menciona el concepto llamándolo por su nombre: puesta en escena. Su libro "El lenguaje del cine", no contiene ninguna mención explícita al concepto, a pesar de girar alrededor de él.

estilísticas tienden a ser o descaradamente enfáticas o [estar basadas en] elecciones completamente arbitrarias sobre qué poner dónde, o qué montar rápido con qué, o que objetivo usar. (Cameron, Hillier et al, 1975, pág. 6)

Los participantes, siguiendo a Perkins, parecen estar de acuerdo en identificar a la televisión y a los anuncios publicitarios como los principales culpables de esta muerte de la puesta en escena, a la que colaboran tanto las nuevas tecnologías de sonido como las nuevas ópticas (especialmente el objetivo zoom). Estos elementos reducen para ellos los más valiosos recursos del cine a "un adorno".

Lógicamente, no todos están de acuerdo. Mientras que Robin Wood parece compartir lo que Perkins propone, Jim Hillier discrepa: "Mi inmediata reacción a la idea de la muerte de la puesta en escena es que no puede ser. Puesta en escena es un término que seguro que no puede *no existir*" (Cameron, Hillier et al, 1975, pág. 7)

Perkins amplía el debate explicando que, para él, "las películas consisten cada vez menos en escenas que son representadas y en una cámara que las ve desde un determinado sitio". En vez de esto, lo que él detecta son planos, el plano es lo que se convierte en la unidad de rodaje y no la escena, "planos que luego serán ensamblados en una cierta continuidad o forma".

Perkins se ve empujado por Hillier a precisar que es lo que él incluye entonces en el concepto puesta en escena: "las interpretaciones y el decorado, la disposición espacial de las personas en relación con su entorno". Esto les lleva a aceptar que el concepto implica también la posición de la cámara y su movimiento. A lo que Robin Wood añade el uso de la profundidad de campo (lo que remite a Bazin).

El artículo, y la mesa redonda, terminan comentado la creciente influencia en el análisis crítico (*film criticism*) de la semiología y el estructuralismo, el acento que ponen en el discurso en sí, "en los códigos y las estructuras dentro de las cuales se produce el arte" (Todorov, 1969, citado por Jim Hillier en Cameron, Hillier et al, pág. 24). Es un tipo de análisis que les parece adecuado, interesante para encontrar lo que unas obras tienen

en común con otras (por ejemplo, el género) o lo que todas tienen en común (que es el campo de la teoría).

3.5.- Una cierta desaparición del concepto

Las propuestas de declarar obsoleto al concepto *mise en scène* coinciden en el tiempo con la aparición de nuevas corrientes de pensamiento. Roland Barthes, que ha sido entrevistado en *Cahiers* en 1963, escribe sobre la muerte del autor en 1968, "el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor", dirá entonces (Barthes, 2009, pág. 83). Como hemos reflejado ya aquí, en 1967 Labarthe proponía en *Cahiers* la muerte del concepto puesta en escena. Y en 1975, V. F. Perkins hará una propuesta similar en *Movie*, también sobre "*the death of mise en scène*" (la muerte de la puesta en escena). Estos hechos sincronizados muestran que existía en esos años una crisis, en el sentido de que algo estaba siendo cuestionado, y que había conceptos que se consideraba que debían ser dejados atrás.

Una explicación detallada de lo que ocurrió entonces y en los años que siguieron, que implicaría recorrer las sucesivas teorías del cine que fueron apareciendo y colocándose en el primer término de la teoría esos años, está lógicamente fuera del alcance de este texto³⁵. Lo que nos proponemos aquí es una descripción sucinta de algunos de los elementos del debate que se dio entonces, que produjeron el alejamiento de la puesta en escena como concepto de las cuestiones centrales de la teoría del cine.

3.5.1.- Semiótica y Autor-estructuralismo

Una de las principales acusaciones que recibieron entonces la política de autor y la *mise en scène* fue su falta de rigor científico, lo que había generado diversas controversias, relacionadas con la emergencia de otros modelos teóricos.

³⁵ Existe, por ejemplo, un libro de Robert Stam dedicado exclusivamente a esos "Nuevos conceptos de la teoría del cine" (1999).

En los años sesenta y setenta la semiótica se convierte en la principal línea de trabajo de las teorías formalistas. La teoría fílmica busca en la semiótica una postura que huya de subjetivismos y juicios de valor, legitimando una posición científica, lo que va a desembocar en la llamada *Screen Theory* o *Film Theory*. (Labayen, 2009, pág. 8)

La semiótica se propone interpretar los signos del texto, partiendo de las teorías estructuralistas de Saussier y Pierce. La creciente importancia de las ideas del estructuralismo aplicadas al cine, se reflejan en el denominado autor-estructuralismo. "La perspectiva estructural implica en una primera instancia el alejamiento de la evaluación artística de películas y cineastas, aunque a finales de los sesenta aparece un autor-estructuralismo que supone la aplicación de las herramientas teóricas de la semiótica al enfoque de la teoría de autor". (Labayen, 2009, pág. 9)

La película es ahora tomada como un texto y la función de aquel que lo estudia es descubrir su estructura. Los temas presentes en el filme es lo relevante, lo que "reduce el juego del texto a su estructura subyacente, dejando al crítico sin un modo de tener en cuenta nada que no sea su estructura" (Caughie, 1981, pág. 126).

El beneficiario de esta devaluación de la moneda autor y la depreciación de la dignidad del autor de [ser un] artista a [ser una] estructura, de ser el que inscribe a ser algo inscrito fue la ideología. No era el autor el que hablaba sino la ideología, una ideología que podía ser detectada en los huecos, los saltos, las contradicciones del texto. (Caughie, 2007, pág. 18)

Aunque se siguieron usando métodos similares a los de Cahiers, que proponían una lectura detallada para descubrir los "lugares ocultos del texto", ya no se usaron para descubrir esa personalidad del autor que estaba (quizás) allí, y "raramente supusieron una consideración rigurosa de la puesta en escena" (Caughie, 1981, pág. 127).

Los estudios de cine (*Film Studies*) estaban emergiendo entonces como un campo académico respetable a seguir y, como cuenta Brian Hodson, el comentario crítico basado

en el autor necesitaba ser dejado de lado para hacer sitio a cuestiones teóricas nuevas y más ambiciosas.

El concepto de *mise en scène* era tratado como relativamente nebuloso en comparación con las aparentemente rigurosas herramientas analíticas que utilizaban los semióticos y el estructuralismo. (Hodson, 1992)

3.5.2.- Contra la interpretación

Susan Sontag, en su texto "Contra la interpretación" de 1964, había propuesto esos años evaluar el estilo *per se*, "el estilo de una artista, desde un punto de vista técnico, no es otra cosa que el idioma particular en el que despliega las formas de su arte" (Sontag, 2005, pág. 64). Y añade:

Lo que se necesita, en primer término, es una mayor atención a la forma en el arte. Si la excesiva atención al contenido provocó una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la forma la silenciará. (Sontag, 2005, pág. 37)

Sontag propone recuperar nuestros sentidos, "aprender a ver más, a oír más, a sentir más. Nuestra preocupación no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido" (Sontag, 2005, pág. 64)

3.5.3.- El placer del texto

Su propuesta de que "necesitamos una erótica del arte", así termina su texto Sontag, parece conectar con las ideas de Michel Mourlet³⁶, quien defendía que la puesta en escena trabaja en el nivel de la fascinación. Esto implicaba o permitía empezar a ver la película como texto placentero, un placer puramente visual adjunto al de su significado. "Un placer casi hedonista [producido] por las delicias visuales es un elemento [presente]

³⁶ Sus ideas serán analizadas en el capítulo dedicado a los libros recientes de Jaques Aumont.

en gran parte de los textos de Cahiers de esos años" (Caughie, 1981, pág. 13). Un placer que posteriormente estudiara Laura Mullvey en sus textos.

3.5.4.- La Gran Teoría

Los años que siguen suponen la aparición o consolidación de lo que Bordwell ha denominado la Gran Teoría. Como él explica, se refiere así a un

agregado de doctrinas derivadas del psicoanálisis lacaniano, de la semiótica estructuralista y de teoría literaria post-estructuralista, y de variantes del marxismo althusserino, las cuales se cree constituyen un marco de referencia para comprender todo fenómeno fílmico; las actividades del espectador de cine, la construcción del texto cinematográfico, las funciones sociales y políticas del cine, y el desarrollo de la tecnología y las industrias fílmicas (Bordwell, 1996, citado en Fisher-Anderson 1999)

Lo que nos interesa es constatar que, en esos años y dentro de esas teorías, la puesta en escena dejó de ser valiosa, evaluable, y se convirtió en una especie de barniz añadido al texto, transparente y prácticamente irrelevante.

Como confirma Frank Kessler (2014), "con la emergencia de la semiótica y de la teoría del cine semi-psicoanalítica", la puesta en escena perdió su posición privilegiada en el comentario fílmico en Francia³⁷.

El término dejó de ser central en las discusiones teóricas sobre el cine, ni para el análisis textual ni para las exploraciones narratológicas que dominaron muchas discusiones en los años setenta y ochenta. (Kessler, 2014, pág. 33)

³⁷ Kessler menciona como prueba el artículo sobre "Young Mr. Lincoln" aparecido en Cahiers en 1970, en el que "ni el autorismo ni la puesta en escena jugaban ningún papel".

4.

EL REGRESO DE LA PUESTA EN ESCENA

4.- EL REGRESO DE LA PUESTA EN ESCENA

4.0.- Introducción

En el año 1979 se publica la primera edición del libro "*Film as Art*" (traducido en nuestro país en 1995 como "El lenguaje cinematográfico), un texto con vocación de manual universitario escrito por Kirstin Thompson y David Bordwell, en el que hay un capítulo entero dedicado al concepto *mise en scène*. La tendencia teórica más importante de esos años que prestó atención explícita al concepto fue la neoformalista, a la que pertenecen ambos autores³⁸.

David Bordwell publica con asiduidad en los años ochenta textos que son recibidos y discutidos en otros países. En particular, su libro de 1989, "*Making Meaning*", en el que cuestiona los modelos de interpretación cinematográfica en boga y el propio concepto de interpretación de un texto fílmico. En ese libro, en su último capítulo, amplía su propuesta de una poética para el cine: "el término poética se refiere al estudio de como las películas son construidas y cómo, en determinados contextos, provocan determinados efectos" (Bordwell, citado por Catalá, 2001, pág. 17). El concepto de puesta en escena, actualizado para Bordwell en el de *staging*, forma parte esencial de sus ideas. En esos años, tal como opina Kessler (2014), la puesta en escena no fue el centro de las discusiones teóricas sobre el cine

hasta el "Giro Histórico"³⁹, y en particular (hasta la aparición de) el proyecto de David Bordwell de una Poética Histórica, que miró al *staging* como un aspecto de los modos de producción cinematográfica que necesitaba ser estudiado para

³⁸ Kristin Thompson, en un texto de 1981, identifica los materiales del texto cinematográfico siguientes: "puesta en escena, cámara/encuadre, montaje, y efectos ópticos" (Thompson, mencionado en Nanniceli, 2017, pág. 6).

³⁹ Se refiere a la aparición de la New Film History en 1985, como una nueva manera de entender la historia del cine, propiciada por Elsaesser, Neale, Salt y muchos otros. Ver, como ejemplo explicativo, Elsaesser 2004.

entender cómo el cine de ficción había funcionado de maneras diversas a lo largo de la historia. (Kessler, 2014, pág. 33)

O, como lo explica Douglas Pye, desde el Reino Unido:

Los años 80 no fueron una buena década para la crítica basada en el estilo⁴⁰, las líneas dominantes dentro de los estudios de cine eran las ideas de la revista *Screen* (*Screen Theory*), pero también entonces el formalismo tuvo un gran impacto con los libros escritos y co-escritos por David Bordwell. (Douglas Pye, comunicación personal, 15 de Diciembre de 2017)

Imposible resumir aquí la actividad esos años de un teórico tan extraordinariamente prolífico como David Bordwell, baste mencionar aquí que sus textos de esos años en solitario (1985, 1989, 1996), junto con sus libros escritos con Kristin Thompson (1979), y con Janet Steiger (1985), y sus múltiples artículos, constituyen una suerte de camino de baldosas que nos llevan al marco temporal de esta tesis con el concepto ya de plena vigencia.

4.0.1.- El concepto en nuestro marco temporal

En los próximos apartados nos ocuparemos de revisar las ideas reflejadas en los principales libros publicados estos últimos veinte años por los principales autores internacionales que se han ocupado del concepto puesta en escena. Comenzando por David Bordwell, revisaremos los principales libros sobre el concepto publicados en el marco temporal de esta investigación, siguiendo los parámetros descritos en el apartado sobre el diseño de esta investigación. Son libros que reflejan este interés que esta tesis destaca por volver a ocuparse de la puesta en escena y situarla en el centro de un nuevo debate sobre su relevancia teórica.

⁴⁰ Se refiere al *Style based criticism*, el comentario fílmico basado en la puesta en escena y el análisis en detalle.

En el año 1997, cuando se inicia esta investigación, **David Bordwell** publica en Estados Unidos *On the history of film style* (Sobre la historia del estilo cinematográfico), donde reflexiona sobre el estilo cinematográfico y el modo en el que ha sido explicado desde la teoría. Es un texto que pone en marcha una cadena de sucesos, por las reflexiones que provoca, que vienen a sumarse a otras propuestas, más controvertidas, también del mismo teórico norteamericano, notablemente su texto *Making meaning* sobre "El significado del filme"⁴¹ (1989), y que serán revisadas y contestadas en otros países.

En su texto pedagógico, destinado al público universitario, Bordwell en colaboración con Kristin Thompson ya había ido explicando, entre otras, sus ideas sobre la forma en el cine y la puesta en escena, pero desde una perspectiva general. En 2005, publicará un texto que explica con precisión sus ideas sobre puesta en escena y su relación con su concepto de *staging*.

En Francia, en dos sesiones anuales que van de 1996 a 1998, tuvieron lugar en la Cinemateca Francesa una serie de conferencias públicas sobre puesta en escena coordinada por **Jacques Aumont**. Fueron más de cuarenta conferencias, en las que participaron expertos como Eric de Kuyper, Alain Bergala, Frank Kessler, Raymond Bellour, Serge Toubiana, François Albera, Vicente Sánchez-Biosca y el propio Aumont, por mencionar sólo algunos. En el año 2000, Aumont publica como editor el libro *La mise en scène*, que contiene muchas de aquellas contribuciones sobre el asunto desde variadas perspectivas. Este texto es otro de los que nos permite afirmar que existe a partir de esos años un renovado interés sobre el concepto, y es probablemente uno de los que más contribuye a ello por su importancia y variedad.

Pocos años después, en 2006, Aumont publica su propio libro sobre el concepto, *Le cinema et la mise en scène*, del que existe versión en castellano⁴². Allí explica, además

⁴¹ Así se titula la traducción al castellano, publicada en 1995.

⁴² Publicada en Buenos Aires en 2013, con el título "El cine y la puesta en escena", es una prueba más del renovado interés que ha surgido estas dos últimas décadas por el concepto.

de su propia versión de la historia del concepto, las influencias de la literatura y el teatro, y el modo en el que el concepto ha tenido que buscar su propio camino dentro del cine.

En el Reino Unido, la figura clave es **John Gibbs**. En Marzo de 2000, en la Universidad de Reading, tuvo lugar un Congreso titulado "*Style and Meaning*⁴³: *Textual Analysis-Interpretation-Mise-en-Scène*". Sus resultados fueron publicados en un libro, *Style and Meaning* (D. Pye and J. Gibbs, Eds., 2005). Estos trabajos se enmarcan dentro de la tradición británica del comentario fílmico basado en el Estilo (*style based criticism*).

En 2002, John Gibbs publica *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*, una suerte de breve manual sobre el concepto, que desarrolla la línea mencionada en el párrafo anterior, ilustrando sus ideas con películas de cineastas clásicos y contemporáneos.

Años después, en 2013, Gibbs (basándose en sus tesis doctoral de 1999) publica *The life of mise-en-scène: Visual style and British film criticism, 1946-78*. Aquí presenta la idea de la presencia recurrente de la puesta en escena en los textos de las revistas de cine más importantes del Reino Unido esa época, aunque a menudo refiriéndose a ella con otros nombres, como el de *poesía* (*poetry*).

Desde Australia, donde es profesor en la Universidad de Monash, **Adrian Martin**, siguiendo su propio camino al revisar todas las tradiciones, publica en 2014 en el Reino Unido *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art*, dentro de una colección que dirige John Gibbs. Además de revisar la historia del concepto, defiende un nuevo uso del mismo, la puesta en escena como "dispositivo". Es un libro muy importante para esta tesis, por su visión panorámica, sus principales ideas fueron avanzadas en un artículo de 1992 titulado "*Mise en scène is dead*" (La puesta en escena ha muerto).

⁴³ El título hace clara referencia a los dos textos de Bordwell (1989 y 1997)

En Canadá, *Caboose*, una pequeña editorial creada por un, hasta entonces, traductor al inglés de textos clave franceses de la teoría del cine, Timothy Barnard, comienza su andadura publicando en 2009 su nueva traducción de *¿Qué es el cine?*, de Bazin. Posteriormente, publicará muchos otros textos sobre estilo cinematográfico y cuestiones afines. Entre ellos, *Mise en scene* (2014) escrito por el alemán **Frank Kessler**, profesor de la Universidad de Utrecht.

En España, la figura de referencia en este asunto, como también en muchos otros, es **Santos Zunzunegui**. Su libro *La mirada cercana*, dedicado al análisis en detalle de la puesta en escena de diversas secuencias del cine clásico, se reedita, ampliado, en 2017. Pero el texto más importante de Zunzunegui para nosotros, *Paisajes de la forma*, en el que introduce su concepto, paralelo al de puesta en escena, de "puesta en forma", se publica en 1996. Aunque está fuera de nuestro marco temporal, las ideas que aparecen en dicho texto planean sobre los autores españoles incluidos en esta tesis. Están presentes en el libro de **Josep María Catalá**, publicado en 2001, *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica*. También en el de **Rafael R. Tranche** *Del papel al plano* (2015).

4.1.- David Bordwell (Estados Unidos, 1947)

Libros incluidos:

- *On the history of film style* (1997)
- *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (2005)
- *Film Art: An Introduction*⁴⁴ (2016)

David Bordwell es en la actualidad profesor emérito en la Universidad de Wisconsin, donde fue durante más de dos décadas profesor en *Film Studies*. Ha publicado más de 20 libros e innumerables artículos académicos. Su influencia en los estudios de cine actuales es incontestable, y es el teórico del cine vivo más importante, seguramente junto con Jaques Aumont, al menos en relación con los asuntos de los que se ocupa esta tesis, relacionados con la forma y la estética del cine.

Está considerado junto con Kristin Thompson el introductor del neoformalismo en el cine. Se trata de la recuperación de una parte de las ideas de los formalistas rusos, y de otros formalistas como Rudolf Arheim, a las que se añaden rasgos de la Teoría Cognitiva. Bordwell defiende el papel de la mente humana en la elaboración de la película, en su articulación y construcción.

Las tres áreas de estudio de las películas que le interesan más son: una, el estudio de la forma cinematográfica en general (formas narrativas, caracterización, punto de vista...). Otra, el estilo cinematográfico, "la estética del uso del medio". La tercera es el espectador y cómo entiende las películas (Bordwell, entrevistado por Nielsen, 2004).

Como pasa con otros autores, está fuera del ámbito de esta tesis el resumir una figura con una producción crítica tan fecunda y compleja. Nos ceñiremos a las premisas definidas en el diseño de esta investigación, aunque a veces sea inevitable y muy enriquecedor para la tesis relacionar sus ideas actuales con otras publicaciones.

⁴⁴ Este texto se publicó inicialmente en 1979, y va por su 11 edición. Coescrito con Janet Smith y Kristin Thompson, es el que más sistemáticamente refleja las primeras ideas de Bordwell, y contrasta con otras que son revisadas aquí. Existe además traducción en castellano de 1995. Por estas razones se ha decidido incluirlo.

4.1.0.- Presentación

En su texto "El lenguaje cinematográfico" (*Film Art*), publicado por primera vez en 1979, pensado como "libro de texto" y que como tal se usa en innumerables universidades tanto americanas como en el resto del mundo, Bordwell y su coautora Thompson presentan el concepto *mise-en-scène*. Allí lo explican tal como, según ellos, suele entenderse, y le asignan los componentes o elementos que tradicionalmente se le suelen asignar (decorados, iluminación, vestuario, etc.). Pero las ideas propias de Bordwell son presentadas en textos posteriores (1997 y 2005, principalmente). Es en ellos donde se diferencia de esa tradición y propone una manera distinta de entenderlo, que conecta con otras tradiciones, con Eisenstein y también con Bazin.

Es decir, cuando Bordwell y Thompson recurren en *Film Art* a lo que "los estudiosos del cine" denominan puesta en escena para explicar el concepto, se están en realidad excluyendo, aunque sean ambos miembros destacados de esa comunidad. Pero si Bordwell se excluye es porque no comparte sus ideas, es decir, él reconoce la existencia de una tradición que cree que la puesta en escena es eso, pero él, como veremos, cree otra cosa.

Su manera de presentar sus propias ideas es utilizando un concepto diferente para ellas, un concepto que tiene puntos en común con el de puesta en escena, entendiendo puesta en escena como lo entiende esa tradición que para él es la de referencia, pero que se diferencia de él. Ese concepto es el de *staging*.

4.1.1.- Introducción: Definiciones.

El término original francés, *mise-en-scène*⁴⁵, significa «poner en la escena una acción» y en un principio se aplicaba a la práctica de la dirección teatral. Los estudiosos del cine, extendiendo el término a la dirección cinematográfica, utilizan el término para expresar el control del director sobre lo que aparece en la

⁴⁵ Bordwell se refiere constantemente al concepto escrito así, con esos guiones que unen las palabras originales con la finalidad de convertirla en una sola).

imagen fílmica. Como sería de esperar según los orígenes teatrales del término, la *mise-en-scene* incluye esos aspectos de la película que se solapan con el arte del teatro: decorados, iluminación, vestuario y maquillaje, y staging e interpretación. (Bordwell y Thompson⁴⁶, 1995, pág. 143)

En esa declaración, colocada al inicio del capítulo de ese libro dedicado al concepto, está contenida toda una teoría de la puesta en escena, compartida por diversos teóricos del cine. Para ellos, la puesta en escena tiene que ver con todo eso que el cine comparte con el teatro, es decir: la existencia de unos decorados, un vestuario, una iluminación, unos actores... Tiene que ver con el control que el director ejerce sobre esos medios técnicos, lo que para ellos son los elementos de la puesta en escena. "Al controlar la puesta en escena, el director *escenifica el hecho* para la cámara" (Bordwell y Thompson, 1995, pág. 143, son sus cursivas)⁴⁷. Es decir que Bordwell, en este libro (escrito inicialmente en 1979), por un lado reduce el alcance de la puesta en escena a esos elementos que comparte con el teatro, y por el otro excluye cualquier relación de la misma con el trabajo con la cámara.

Años más tarde, en su texto de 2005, *Figures traced in light*, y también en las más recientes ediciones de *Film Art* (2010), da nuevas explicaciones, más concretas, una visión actualizada. Dice allí que, cuando define así el concepto puesta en escena, lo hace porque lo toma en su sentido técnico central, o sea el núcleo técnico del sentido es éste, pero (sobreentendemos que) abarca más cosas, alrededor de ese núcleo, otros elementos diferentes, como veremos, y una nueva manera de entender el propio concepto.

4.1.1.1.- La visibilidad de la puesta en escena

Bordwell cree que, de todos los recursos con los que cuenta un director, es la puesta en escena el que mejor reconocemos. Según él, cuando salimos del cine, lo que

⁴⁶ Se trata de la versión traducida al castellano, la versión inglesa que manejamos aquí es de 2010. Sus autores son David Bordwell y Kristin Thompson, a los que en la 11 Edición (2016) se les ha unido Jeff Smith.

⁴⁷ Es notable que esta frase de la edición española de 1995, ha desaparecido del texto actual en inglés, al menos desde la novena edición.

mejor recordamos son los decorados o la iluminación, los vestuarios, los personajes, su caracterización... Salimos del cine poco conscientes en general de los movimientos de cámara y el montaje, esos otros elementos que, en principio, están excluidos de su idea de lo que es la puesta en escena.

Él justifica todo lo anterior por los orígenes teatrales del concepto. Parece decir que el cine y el teatro comparten algo esencial, la idea de una escena, y puesto que el concepto viene de allí, la puesta en escena es lo que el cine comparte con el teatro. En la versión del texto *Film Art* de 2010, Bordwell menciona que la puesta en escena incluye "todos esos aspectos que se solapan con el arte del teatro". La traducción anterior (1995) dice que esos elementos "coinciden parcialmente con el arte teatral".

Podemos decir que Bordwell, y otros autores como veremos⁴⁸, identifica puesta en escena con el manejo de lo profílmico, pero dándole una intención a la presencia de esos elementos y excluyendo del concepto, como es habitual también en esos otros autores, a las funciones propias de la cámara.

4.1.1.1.1.- Puesta en escena y rodaje

Bordwell asocia puesta en escena al momento del rodaje, a aquello que el director efectúa durante el rodaje, todas las decisiones de dirección que toma *en el set*. Puesta en escena sería para él, entonces, esa parte o una parte del trabajo del director que el director hace durante el rodaje. Cuando habla de los años treinta en su libro sobre la historia del estilo en el cine, dice que "los directores europeos concebían la puesta en escena como el acto central del proceso de hacer una película" (Bordwell, 1997, pág. 199).

⁴⁸ Ver, como ejemplo, Sánchez Noriega: "El profílmico, también llamado puesta en escena, ya que supone la escenificación ante la cámara de la acción" (2006, pág., 26). Se volverá sobre este asunto más adelante.

4.1.1.2.- El concepto de *staging*

Como ocurre con otros autores presentes en esta tesis, que prefieren no utilizar el término *mise en scene*, por sus connotaciones asociadas a su uso en los años cincuenta en Francia, Bordwell ha acuñado su propio concepto alternativo, el concepto de *staging*. Aunque en su texto de 1979 lo utiliza para referirse a lo que allí denomina "la expresión y el movimiento de las figuras", posteriormente, en su texto de 1997 y sobre todo en el de 2005 da una nueva visión del concepto, más amplia y precisa.

El *staging*, tal como lo usa en 2005, a menudo citado como "*cinematic staging*" es un término crucial dentro de las ideas de Bordwell relacionadas con esta investigación. Aparte de la inapropiada, por ambigua, traducción como "puesta en escena" que suele dársele (el diccionario Oxford la traduce así en primer lugar), existen otras que pueden darnos una idea mejor de lo que el término significa realmente para Bordwell. Ésta es una lista seleccionada de posibles traducciones: escenificación, montaje (de la escena), organización (de la escena), representación, producción, preparación, forma de presentar (la escena).

Usaremos "escenificación" como la mejor traducción, y el resto de sus posibles traducciones o acepciones como explicaciones del concepto. La traducción "forma de presentar la escena", por ejemplo, sugiere que hay muchas formas posibles, e implica que será distinta si se trata de una escena que debe ser representada en un escenario de un teatro o si se trata de una escena destinada a ser "presentada" a la cámara para ser filmada, plano a plano (aunque sea en un solo plano). Pero escenificación es una sola palabra y muy eficaz, y así la usaremos a veces, sin olvidar que a lo que nos referimos es a *la forma* de presentar la escena a la cámara, o sea, como veremos, *para* la cámara.

Al incluir el adverbio cinematográfica (*cinematic*), Bordwell nos está diciendo que debe existir también una "*theatrical staging*", una escenificación teatral, que será distinta de la escenificación cinematográfica, pero con la que compartirá algo, seguramente esencial también. Esta es una definición que da Bordwell, que puede valer tanto para el cine como para el teatro:

Escenificación (*staging*): (acción de) "trazar, momento a momento, las interacciones dramáticas de los personajes en el espacio". (Bordwell, 2005, pág. 8)

El término puede referirse solo a una técnica, como tal presente siempre en cualquier escena de cualquier película, que como reconoce Bordwell se escenifica, en realidad, para la cámara.

En cada momento, en la mayoría de cine narrativo, la escenificación cinematográfica (*cinematic staging*) ofrece a nuestra atención el terreno dramático, esculpiéndolo para (conseguir) efectos informativos, expresivos, y a veces simplemente pictóricos (Bordwell, 2005, pág. 8)

4.1.1.2.1.- *Staging* y *mise-en-shot* (puesta en cuadro). Las ideas de Eisenstein.

Vemos que Bordwell ha pasado de separar la puesta en escena del trabajo con la cámara, lo que denomina cinematografía, a reconocer que, en cine, no hay ya puesta en escena sin una cámara. De algún modo, el concepto de *staging* es el que le permite actualizar esas ideas. Bordwell reconoce ahora (en 2005) que sus ideas sobre la función que cumpliría el *staging* están más cerca de las propuestas de Eisenstein de *puesta en cuadro* (*mise en cadre*) que del concepto de puesta en escena (*mise en scène*), tal como Eisenstein lo explica en sus memorias:

Al pasar del teatro al cine, y al ingresar así en una nueva fase cualitativa, la puesta en escena se transformaba para mí en leyes de la puesta en cuadro (que ha de entenderse no solo como la disposición dentro de la toma, sino también como la correlación de las tomas entre sí), convirtiéndose en una nueva pasión, el montaje. (Eisenstein, 1988, pág. 51)

Eisenstein, en sus textos, suele distinguir entre la disposición física de los personajes en el espacio (*mise-en-scene*) y la proyección/composición dentro del encuadre de esa disposición, a la que denominó *mise-en-cadre*, puesta en cuadro, y que incluye además para él la organización de las sucesivas composiciones o encuadres (lo

que incluiría el concepto de *découpage*). Este concepto de puesta en cuadro, Bordwell lo explica diciendo que se trata de "la presentación de una acción a través de una imagen cinematográfica" (Bordwell, 2005, pág. 9). La forma de la escena es ahora ya una forma cinematográfica.

Bordwell, siguiendo a Eisenstein, distingue entre puesta en escena y *puesta en cuadro*, lo primero referido a la organización de la acción "como en un escenario" (Bordwell, 2005, pág. 17), y lo segundo para referirse a la colocación de los elementos dentro de la imagen, del encuadre. Él cree que esas dos operaciones, junto con el montaje, "trabajan conjuntamente para comunicar las situaciones de la historia y amplificar su impacto expresivo" (Bordwell, 2005, pág. 17).

[Eisenstein] se tomaba la puesta en escena como la organización inicial del material dramático y emocional, el encuadre y el montaje lo transformaban en algo característicamente cinematográfico. [Eisenstein] enseñaba que la puesta en cuadro o acto de encuadrar se combinaba con la escenificación (*staging*) para crear una dinámica continua que potenciaba el drama. (Bordwell, 1997, pág. 218)

Bordwell explica que Eisenstein creía que era la composición del plano la que guiaba el ojo del espectador hacia los puntos de interés, así que "trataba el diseño bidimensional como la base para la *mise en scène* tridimensional".

4.1.2.2.1.- El espacio piramidal y la puesta en escena basada en el *staging*

Lo que Bordwell defiende sobre todo es que "la escenificación cinematográfica descansa sobre la proyección perspectiva del espacio" (Bordwell, 2005, pág. 18). Esta idea, que él relaciona con Lev Kulechov, consiste en que la imagen cinematográfica es el resultado de la proyección en un plano de un espacio de forma piramidal, con su punta en el centro de la lente. Y esta cuestión, para él, articula todo el concepto de *staging*. Una lente convergente, como las que se usan en fotografía, hace converger todos los rayos de luz en un punto, el foco de la lente, de donde emergen paralelos para impresionar el fotograma o sensor. Esta característica lleva implícito que el espacio que una lente es

capaz de registrar es siempre piramidal, y no rectangular, como intuitivamente pensaríamos.

Bordwell (2005, pág. 18) explica que Kulechov mantenía que, a la hora de plantear una puesta en escena, el espacio delante de la cámara podía ser concebido como "una malla de trabajo de unidades proporcionales", que formaban una pirámide. La proyección de esa pirámide en un plano era el encuadre, y los directores podían con ello anticipar el resultado de sus puestas en escena⁴⁹.

4.1.2.- Elementos

4.1.2.0.- Introducción

Bordwell distingue por un lado aquellos elementos tradicionalmente asociados al concepto, que, como se ha mencionado, considera forman parte de lo que denomina el núcleo técnico central. A estos, añade otros, que son una elección más personal suya.

Siguiendo ese esquema tradicional, Bordwell divide inicialmente el trabajo de puesta en escena en cuatro grandes áreas bajo el control del cineasta: Decorado y Escenario, Vestuario y Maquillaje, Iluminación y *Staging*: la interpretación de los actores y el movimiento de los personajes.

Hemos decidido separar esos cuatro elementos, dejando, por un lado, los que denominamos elementos técnicos centrales, y por otro el *staging*. Lo hacemos así siguiendo las ideas de Bordwell más actuales. Él nos recuerda que entre esos elementos centrales, como un decorado o un elemento de vestuario siempre hay una figura intermedia, un "especialista" (como el director artístico o el director de fotografía) en quien el director delega o confía en mayor o menor medida esa función. No ocurre así entre el actor y el director, su expresión y su movimiento es resultado del trabajo de ambos, sin nadie que medie entre ellos. El director es "el responsable de dar forma a la

⁴⁹ A Bordwell le parece una sorprendente coincidencia que este sea precisamente el sistema de coordenadas que se usa hoy en la generación de imágenes por ordenador (CGI) en 3D.

interpretación a lo largo del arco de la escena", dice Bordwell (2005, pág. 8), obviando que suele ser más bien un trabajo conjunto, pues un actor no es como una mesa o un cojín, que puede el director poner donde quiera y darle la forma que quiera.

4.1.2.1.- Elementos técnicos centrales

Decorado y Escenario, Vestuario y Maquillaje e Iluminación serían los componentes centrales técnicos de la puesta en escena. "Sin embargo, rara vez aparecen como un elemento aislado. Normalmente cada uno se combina con los demás para crear un sistema concreto en todas las películas" (Bordwell y Thompson, 1995, pág. 163).

Aunque el objetivo de esta tesis es analizar la puesta en escena como concepto, como herramienta teórica, estos elementos técnicos centrales, junto con el *staging*, son también herramientas prácticas, aunque la conciencia del uso de estas técnicas puede ser utilizada como herramienta crítica. Desde la primera versión de 1979 de *Film Art*, existe en ese libro una separación entre un primer bloque, dedicado a la Producción Cinematográfica desde un punto de vista práctico, (I - *Film Production*) y un bloque dedicado al Estilo Cinematográfico (III - *Film Style*). Es dentro de este último bloque en el que se encuadra el capítulo dedicado a la *mise-en-scene*. En él, sus autores desglosan sus elementos tal como vamos a ver aquí. Se trata de un libro de texto, a menudo usado para la formación de cineastas, y las explicaciones que se dan suelen estar referidas a la práctica cinematográfica, es por eso las líneas que siguen constituyen solo un repaso rápido sobre estas ideas sobre estos elementos, a modo de presentación o recordatorio.

4.1.2.1.1.- Escenarios, Decorados, Localizaciones

Desde los primeros días del cine, los críticos y el público han comprendido que los decorados y los escenarios desempeñan un papel más activo en el cine que en la mayoría de los estilos teatrales. (Bordwell y Thompson, 1995, pág. 148)

Bordwell, al hablar de los decorados, el lugar en el que transcurre la acción o formar parte de ella, hace un repaso a sus posibilidades, mencionando que puede ser

preexistente o construido para la ocasión. Habla de los interiores y exteriores, y de la importancia de su trabajo cromático. Es más relevante para esta tesis que mencione la opción tan poco teatral de los planos en los que no hay ninguna figura humana, y que crean sin embargo un efecto expresivo, y recurre a Bazin para ilustrarlo: "Una puerta que se cierra de golpe, una hoja al viento, las olas" (Bazin, citado en Bordwell y Thompson, 1995, pág. 149). Bordwell incluye también aquí todos esos objetos que pueblan los decorados, a los que llamamos atrezzo cuando participan de la acción. Dice que un objeto que se repite puede convertirse en un motivo, y adoptar un carácter simbólico.

4.1.2.1.2.- Vestuario y Maquillaje

El trabajo de vestuario es para él análogo al del decorado, reforzando como él la narración, y el estilo, "desempeña funciones concretas en la película, y su gama de posibilidades es enorme" (Bordwell y Thompson, 1995, pág. 150). Puedes ser más o menos real o estilizado, y "llamar la atención sobre sus posibilidades gráficas". Menciona como una parte del vestuario puede también convertirse en atrezzo, como unos zapatos o una chaqueta.

El vestuario está a menudo estrechamente coordinado con el decorado. Puesto que el cineasta normalmente quiere poner de relieve las figuras humanas, el decorado puede proporcionar un fondo más o menos neutral, mientras que el vestuario ayuda a destacar a los personajes. (Bordwell y Thompson, 1995, pág. 151)

Del maquillaje, menciona su función primero técnica, pues el color de la piel no era bien registrado por la primera película. Luego o a la vez pasa a tener una función expresiva, resaltando o simulando rasgos del personaje. Es una función análoga a la teatral, el abanico de posibilidades es similar, de la caracterización realista a la exageración cómica o dramática.

4.1.2.1.3.- Iluminación

El impacto de una imagen se debe en gran parte a la manipulación de su iluminación. Aparte de la necesidad técnica, la luz es la que impresiona la película o el sensor, la luz dirige nuestra atención. El ojo va a la luz, o va de la luz a lo menos luminoso. La sombra oculta algo siempre. La imagen, como menciona Bordwell, "debe tener impacto pictórico, y para ello es fundamental la iluminación" (Bordwell, 2010, pág. 125). Una imagen puede tener altas luces y sombras, y en su diferente uso la imagen se organiza, y adquiere profundidad y volumen.

Hay sombras "inherentes" o "propias" (las que arroja un objeto sobre sí mismo, y le confieren volumen) y "sombras" proyectadas, como la que arroja la luz de una vela sobre una pared.

4.1.2.1.3.1.- Características de la iluminación

La luz utilizada para iluminar una escena puede ser clasificada según diversas características:

- *Cualidad*. Puede ser dura o suave. Dura crea sombras muy definidas. Suave crea una luz difusa. La luz del sol a mediodía frente a la luz de un día nublado. Tiene que ver con la relación entre la cantidad de luz principal y la de la luz de relleno o reflejada.

- *Dirección*. Se refiere a la importancia de la dirección de la luz. Las principales son luz frontal, lateral o contraluz. Existen otras posibles direcciones, menos comunes, como la luz cenital

- *Fuente*. Se refiere a las fuentes de la iluminación. Se denomina luz disponible a la que hay en un decorado natural o en un exterior. A esa se le añade o reemplaza por otras fuentes de luz adicionales.

- *Función*. La función que cumple una fuente de iluminación puede ser la de ser la luz principal, luz de relleno y contraluz (más la luz de fondo). Este es el esquema clásico de iluminación de tres puntos. "La iluminación de tres puntos surgió durante la era del cine de estudio de Hollywood y todavía se utiliza ampliamente" (Bordwell y Thompson, 1995, pág. 156).

- *Tipo*. Puede ser *High Key* (tono alto) y *Low Key* (tono bajo), se refiere a la cantidad de luz que hay en las sombras en comparación con las zonas iluminadas. De tono alto es la iluminación de la comedia, mucha luz por todas partes y en las sombras, también es la luz del día, la más indiferente, etc. Tono bajo es la del cine negro: grandes contrastes, sombras marcadas. Es también el claroscuro de Caravaggio: efectos sombríos y de misterio. El esquema de tres luces es muy adecuado para la iluminación de tipo *High Key*.

- *Color*. La fuente de iluminación también puede tener un color, que tiñe la escena.

4.1.2.2 - *Staging* como elemento de la puesta en escena: expresión y movimiento de los actores

Uno de los elementos más importantes de lo que él denomina *staging* tiene que ver con el movimiento de los actores (en el encuadre). Bordwell menciona que el movimiento de los actores crea el espacio, el tono, la intención y el sentido (ese efecto lo comparte con otros elementos, como la iluminación). Aunque nos recuerda que no sólo se mueven los actores, también los semovientes y los robots e incluso algunos objetos pueden cobrar vida de algún modo. A todos estos elementos, capaces de emocionar, Bordwell los llama figuras, las figuras que vemos en la pantalla. "La puesta en escena permite a estas entidades expresar sentimientos y pensamientos: también puede dinamizarlas para crear patrones cinéticos" (Bordwell, 2010, pág. 131).

4.1.2.2.1. - El trabajo de los actores

"Al igual que otros aspectos de la puesta en escena, la interpretación se crea para ser filmada" (Bordwell y Thompson, 1995, pág. 157). Su trabajo se basa en su cuerpo y/o en su voz. En sus movimientos y expresiones faciales. "Si el actor se comporta de una manera apropiada a la función de su personaje en el contexto de la película, el actor habrá ofrecido una buena interpretación, sea o no realista".

Bordwell cree que una interpretación puede ser evaluada en función dos dimensiones (2010, pág. 136):

- Individualizada. Se refiere a si se parece a alguien, si es más "típica" o menos, (si responde a un tipo), si es más o menos original. Es lo que también puede llamarse la imaginación del actor.

- Estilizada. Se refiere a lo contenida o intensa, a si es más o menos "exagerada" (como suele pasar en una comedia, en cierto cine mudo o primitivo y en Bollywood). El caso opuesto es, por ejemplo, Robert Bresson, que disfruta "enfriando" a los actores, a los que llama "modelos", y obliga a ser inexpresivos.

4.1.2.2.2.- La relación entre la Interpretación y los otros elementos técnicos.

La interpretación se relaciona con las otras técnicas, con el decorado, con el encuadre, el montaje, etc. El decorado puede afectar y crear sentido según la interpretación. La posición de la cámara también la modifica, en general funciona como una lupa, que amplía el más mínimo gesto (pero no es así en un Plano General). El actor trabaja para la cámara, y la cámara para él. El montaje pule la interpretación, la corrige.

4.1.2.3. Otros elementos: Espacio y Tiempo.

Bordwell propone reflexionar sobre la estructuración de los elementos de la puesta en escena. ¿Cómo funcionan? ¿Cómo constituyen motivos que se entretengan a lo

largo de la película? Un elemento más lo constituye la forma en que está estructurada la puesta en escena en el espacio y el tiempo, para atraer y guiar la atención del espectador a lo largo del proceso de ver la película y crear suspense o sorpresa.

4.1.2.3.1.- El espacio

Un plano es en realidad y siempre bidimensional, lo percibimos proyectado en una pantalla plana, pero la idea de Bordwell es que nuestro cerebro casi nos impide verlo como algo bidimensional, y a través de diversas pistas introduce en el la tercera dimensión que le falta.

Bordwell completa aquí su idea, presente en "La narración en el cine de ficción" (1996), de que el trabajo del espectador consiste en "despejar" el argumento, en entenderlo. "Escaneamos cada plano en busca de información" (Borwell, 2010, pág. 150). Para ello, el espectador va interpretando cada plano, uno a uno, y relacionándolo con los que le rodean. Y los planos traen con ellos lo que él llama pistas de profundidad, que nos permiten leerlos como profundos, como representación de un mundo análogo al mundo real, análogo al menos en sus dimensiones espaciales y temporales.

El trabajo de puesta en escena consiste también para Bordwell en esa manera de organizar ese espacio bidimensional que es la pantalla, y el encuadre antes que ella. Para ello se vale de diversos elementos que han demostrado su eficacia a lo largo de la historia de la pintura. Como el dice, "En mucho sentidos, una película se parece a una pintura. Presenta una variedad plana de colores y formas" (Borwell, 2010, pág., 143).

Como en la pintura, la composición puede ser más o menos simétrica, y estar más o menos equilibrada. El cineasta se vale de diversas estrategias para guiar nuestra atención, sucesivamente, hacia los diversos elementos presentes en el encuadre, a la vez que nos ofrece una imagen que, al recordarnos el mundo real, nos permite no pararnos en su bidimensionalidad.

4.1.2.3.1.1. - Las pistas de profundidad

Bordwell traza una lista de lo que él llama "pistas de profundidad", que ponen en relieve planos de la imagen, esos elementos presentes en los encuadres que estamos acostumbrados a leer como elementos que le dotan de profundidad. "Solamente una pantalla completamente blanca tiene un único plano, en el momento en que aparece una forma -aunque sea abstracta- la percibimos ante un fondo" (Borwell y Thompson, 1995, pág. 167)

La superposición, el movimiento, los contrastes de color y las sombras, la presencia de perspectiva lineal, y la disminución de tamaños son las pistas que se nos ofrecen para crear diversos planos en la imagen, distintas relaciones entre figura y fondo.

Todas las pistas del espacio de la historia interactúan entre sí para enfatizar los elementos de la narración, dirigir nuestra atención y establecer relaciones dinámicas entre las zonas del espacio de la imagen. (Borwell y Thompson, 1995, pág. 169)

4.1.2.3.2.- El Tiempo

El cine es un arte del tiempo tanto como del espacio, nos recuerda Bordwell. "El control del director sobre la puesta en escena gobierna no sólo lo que vemos sino cuándo lo vemos y durante cuánto tiempo" (Borwell, 2010, pág., 150). Cuando hablamos de dirección de movimiento y de velocidad, estamos teniendo en cuenta el tiempo. Los movimientos en el interior del plano gobiernan nuestra mirada, el ojo parece sentirse atraído primero por aquello que se mueve en el encuadre, y esto ha sido utilizado desde siempre en la puesta en escena.

4.1.3.- Formas

4.1.3.0.- Introducción

Existen para Bordwell, como para otros autores, formas o maneras diversas de puesta en escena. Pero para él este asunto es más importante que para otros, y por eso le dedica mayor atención, y nosotros haremos lo mismo. Por un lado, Bordwell, como veremos, afronta este asunto reconociendo la existencia de un modo más general, propuesto o detectado desde las páginas de Cahiers y asociado a Bazin, al que a menudo se le denomina directamente *mise en scène* o también *mise-en-scene*. Es en relación con este modo, tal como él prefiere denominarlo, con esta "tradición", como surge la propuesta específica de Bordwell de *staging*, con la que tiene puntos en común y difiere en otros.

Más en general, Bordwell, siguiendo las ideas de Heinrich Wölfflin (1950), plantea que se puede hacer una distinción entre dos tipos contrapuestos de puesta en escena, a partir de lo que Wölfflin denomina composición planimétrica y recesiva. De esta distinción surge la que denominaremos puesta en escena lateral, relacionada con ese concepto de lo planimétrico en el arte. La puesta en escena en profundidad estaría asociada al concepto de composición recesiva.

Puesto que todas las formas de puesta en escena que Bordwell menciona están en relación con el uso de la profundidad de campo, comenzaremos con una breve exposición de este asunto que será ampliada posteriormente. A continuación veremos las diversas formas propuestas.

4.1.3.0.1- La profundidad de campo

Toda imagen fotográfica contiene o propone o sugiere una porción de espacio enfocado, y a ese espacio se le denomina profundidad de campo. Es decir, todo plano cinematográfico, como toda fotografía, tiene su profundidad de campo, que puede ser mayor o menor, puede que solo sea de un milímetro o de cientos de metros, pero

siempre está ahí. Es una característica de las lentes, concretamente del hecho de que son esféricas, y crean una imagen esférica que se hace plana al ser cortada o al interseccionar con el plano del negativo o sensor. Una parte de esa imagen plana aparece o se considera enfocada, en realidad aceptablemente enfocada⁵⁰. Para garantizar una nitidez aceptable para el ojo humano (o para reducirla) se usan determinados procesos o sistemas, que implican diversas relaciones entre el diafragma utilizado, la distancia al sujeto, el tamaño del negativo o sensor y el tipo de objetivo. A través del uso adecuado de estos parámetros, puede aumentarse o reducirse en gran medida el espacio enfocado delante de la cámara.

4.1.3.1.- *Mise-en-scène* como forma de puesta en escena.

En su texto de 2005, Bordwell dice: "el prototipo de una imagen con puesta en escena (*mise-en-scène*) se asume normalmente que es un plano de larga duración que tiene una amplia profundidad de campo" (Bordwell, 2005, pág. 16). A ese tipo o forma de puesta en escena, que denominaremos aquí "puesta en escena en profundidad", y a la que Bordwell a menudo denomina simplemente *mise-en-scène*, es a la que mayoritariamente se refiere Bazin en sus textos, pues la considera la más verdaderamente cinematográfica, y por eso se ocupa de ella Bordwell, y también de Bazin.

En muchos cines nacionales, entre 1930 y 1960, *mise en scène* era una muestra de ritmo y equilibrio, una coreografía sostenida de vívidos primeros términos, con apropiadas y nítidas acciones al fondo, movimientos de cámara sincronizados con precisión, y un *découpage* discreto, todo ello llevaba al espectador sin obstrucciones y con ligereza de un punto de interés a otro. (Bordwell, 1997, pág. 235)

⁵⁰ Esto remite al concepto clave aquí de "circulo de confusión", véase, por ejemplo, Lynch-Johnt y Perkins (2008).

Para Bordwell, el concepto "*mise en scene*" se refiere en realidad y sobre todo a esta forma, que deberíamos denominar histórica, de puesta en escena, la que él denomina "la alternativa Baziniana", es decir, "tomas largas, movimientos de cámara, *staging*, y cinematografía con gran profundidad de campo" (Bordwell, 2016). Esta forma tiene una historia que debe ser recorrida para poder explicarla, y así lo haremos.

Bordwell ampliará el significado del concepto de *staging*, hasta reemplazar, para él, al de puesta en escena, precisamente para diferenciarlo de esa manera de entender la puesta en escena asociada a una época, a las ideas de Bazin y la profundidad de campo.

4.1.3.1.1.- Bazin y la puesta en escena en profundidad como alternativa al montaje analítico

Bordwell denomina versión "Dialéctica" de la historia del estilo cinematográfico (Bordwell, 1997, pág. 63 y siguientes) al modo en el que Bazin explica y compara los dos modos imperantes de *découpage* que se habían sucedido hasta entonces. En un principio, superadas las primeras tentativas, Griffith y otros inician el desarrollo del modelo clásico, denominado *découpage classique* o montaje analítico, basado entre otras cosas en el análisis de la escena para detectar sus momentos y detalles decisivos, instantes que serán mostrados al espectador en el momento en el que sean necesarios a través de planos cortos o primeros planos que los ilustren. Este modelo, y toda la cadena de normas que le acompañan, relacionadas con la continuidad, se depura o simplifica con la llegada del cine sonoro y la inmovilidad de la cámara que al principio lo acompaña. Es esta planificación y sus premisas de invisibilidad del trabajo de cámara por un lado, y la garantía o precisión del sentido por el otro, la que se establece como norma, hasta llegar a ser denominada "estilo internacional". Es lo que luego se llamara estilo clásico de Hollywood y que Burch denominara Modo de Representación Institucional (MRI)⁵¹.

⁵¹ Bordwell explica que el estudio del desarrollo o evolución del estilo en el cine, tomado como algo más allá del trabajo de los cineastas, se ha abordado desde tres programas o marcos de investigación. La que él denomina la "Versión Estándar" es la que presupone un despliegue lineal del potencial del cine, hacia una representación de la realidad "puramente fílmica". La propuesta por Bazin, que Bordwell denomina "Dialéctica", propondría dos líneas de desarrollo funcionando a la vez, una que pone su fe en la imagen y otra que la pone en la realidad. La tercera línea vendría representada por las ideas de Burch, y su modelo

Pero desde sus inicios, los directores de cine están investigando en la planificación en profundidad, basada en la idea de trasladar al cine algo de la profundidad que tiene el escenario teatral, en el que no es lo mismo que un acontecimiento ocurra al fondo que en la corbata del escenario. Esa utilización del espacio perpendicular al plano de la mirada, con su correspondiente modificación del tamaño, era algo que los cineastas como Feuillade o Sjoström ya conocían, al igual que Griffith.

Lo que ve Bazin en este estilo visual no es una alternativa al modelo clásico sino una integración del modelo clásico en otro, capaz de incluirlo. Ese montaje analítico, tan dirigido, es sustituido por otro en el que espectador tiene un gran margen de libertad de dirigir su mirada dentro de un amplio espacio enfocado, o eso dice Bazin aunque no sea exactamente así, pues el director se encarga de construir la escena para que el espectador mire al lugar adecuado en el momento oportuno (este concepto en teatro se denomina precisamente foco).

El interés de Bazin por la realidad como materia prima del cine le lleva a privilegiar siempre los estilos cinematográficos que más parecen, según él, respetarla, o que son menos intervencionistas. Si una cierta tendencia del cine mudo fue hacia la estilización y la poesía, otra tomó el camino del documento, de la realidad rodada de un modo neutro. Mientras que al primer estilo, la llegada del sonido parece estorbarle, a este último camino, el sonoro de algún modo lo convalida, al añadirle una nueva dimensión de realidad. Dentro de esta "tendencia realista", Bazin incluirá a realizadores como Flaherty, pero también a Murnau y a Stroheim, además de los mencionados. Y por supuesto a Renoir⁵².

Para Bazin, lo que el mejor cine sonoro había hecho era "asimilar la revolución de la toma larga", el plano compuesto en profundidad y los amplios y fluidos movimientos

"Oposicional", que ve el desarrollo del estilo como un continuo choque entre el MRI y otras alternativas. (Bordwell, 2005, pág. 240).

⁵² Renoir no había gozado del favor de los historiadores anteriores a Bazin, al que se referían como "el hijo del pintor". Desaparecido durante la guerra, cuando ya había rodado "La gran ilusión" o "La regla del juego", reaparece después en los cineclubs franceses, y más cuando consigue el León de Oro en el Festival de Venecia en 1951 por "El río".

de cámara. Como dice Bordwell, estas soluciones técnicas eran muy diferentes de "el uso creativo del sonido", que parecía ser la alternativa técnica al alcance de los cineastas del principio del cine sonoro. "Algunas películas mostraron una interacción formal entre *decoupage* (clásico), *montage* (soviético) y las nuevas tendencias estilísticas" ("Ciudadano Kane" (O. Welles, 1941) sobre todo, pero menciona también "La loba" (W. Wyler, 1941), Bordwell, 1997, pág. 70).

La mayor innovación de Bazin, para Bordwell, es su idea de que el cine no sigue el desarrollo que siguió durante mucho tiempo la pintura, a la búsqueda de la semejanza con la realidad. El cine, como la fotografía, mantiene una relación directa con la realidad, una relación esencial. Bazin la explica utilizando las momias egipcias, que mantienen con el cuerpo que envuelven una relación que va más allá de una mera representación, en cierto modo "son", ese cuerpo. Y ese ser, esa esencia es la que Bazin cree que aportan fotografía y cine, no mantienen como la pintura una relación simbólica con la realidad, y por eso él cree que es la realidad la materia prima del cine (es esto lo que explica en su texto "Ontología de la imagen fotográfica").

Es esa cualidad esencial del cine la responsable tanto de su desarrollo como de su estética. Y son los directores que utilizan esos recursos que tanto le agradan los que parecen haberlo percibido, ya que reproducen en sus filmes la continuidad espacial y temporal de nuestra vida diaria. Para Bazin, el cine es primero un medio de registro directo de la realidad ("en segundo lugar un arte"). Y es esa capacidad la que le permite registrar cualquier cosa, también obras de arte realizadas en otros medios, también el teatro, lo cual resultaba muy provocador entonces, cuando una de las peores cosas que se podían decir de una película es que era o parecía teatro filmado. Bazin cree en un cine impuro, capaz de "preservar y expandir todas los grandes logros de las otras artes". (Bordwell, 1997, pág. 72).

4.1.3.1.2.- Historia de la puesta en escena en profundidad.

Contradiendo el relato tradicional, para Bordwell, en las décadas de 1910 y 1920 tiene lugar "la edad dorada de la puesta en escena en profundidad" (Borwell, 1997, pág.

175). Para él, en esos años, destaca el modo en el que algunos directores de esas primeras décadas del cine mudo utilizaron el espacio visible enfocado por la cámara para crear puestas en escena sutiles. Frente al uso pionero del montaje analítico por parte de D.W. Griffith y otros, algunos cineastas apostaron por un uso imaginativo de la puesta en escena en profundidad, que utilizaban para conseguir "destacar primero una acción, luego otra" (Borwell, 1997, pág. 177).

4.1.3.1.2.1.- Escenificación y óptica

Una de las razones que explican lo anterior fue la conciencia por parte de muchos cineastas de las características de las ópticas utilizadas en el cine. Conscientes de la forma piramidal del espacio delante de la cámara, los cineastas organizaban la acción, lo que Bordwell llama *staging* (entendido como escenificación), en espacios con esa forma, en realidad con forma de trapecio, cuya abertura angular depende del valor de la óptica que se use, siendo mayor en un objetivo de 40mm que en uno de 50mm. En los estudios en los que se rodaba en los años 1910, solía dibujarse en el suelo esta pirámide truncada.

Las lentes tienen además otra limitación, que se conoce como foco mínimo, que es la distancia mínima a la que son capaces de enfocar. Esto hacía que hubiere un plano paralelo al del negativo a partir del cual no se podía acercar más el actor a la cámara porque quedaba fuera de foco. La pirámide mencionada era recortada entonces por delante, con una línea que se denominaba "*front line*" (línea frontal). Los actores sabían que no podían avanzar más pues se salían de foco y también de cuadro (su cabeza era lo primero que se salía de cuadro).

Como resultado de lo anterior, se exploraron alturas de cámara diversas. Bordwell menciona que en los inicios la cámara solía ponerse alrededor de 1,3 metros por encima del suelo. Una película de 1908, "El asesinato del Duque de Guise", parece haber popularizado el uso de la cámara algo más alta, a la altura del pecho. Esto permitía que los personajes se acercaran más a la cámara, sin que les cortara la cabeza, adelantando la línea frontal y por lo tanto aumentando el espacio ocupado por las figuras en ese primer término, pero también el tamaño o extensión del espacio en el que podía transcurrir la

acción. Existía entonces esa tendencia a buscar el modo de aumentar en el encuadre el tamaño de los rostros, haciendo que se acercaran más a la cámara, y se buscaban soluciones para ello. "Un ejemplo excelente de cineastas innovando con una solución estilística a un problema de visibilidad" dice de esto Bordwell (Borwell, 1997, pág. 177). Esa utilización del espacio perpendicular al plano frontal de la cámara, con su correspondiente modificación del tamaño, era algo que los cineastas como Feuillade o Sjostrom ya conocían, al igual que Griffith.

Bordwell defiende que, desde muy pronto, existía una alternativa al montaje analítico que desarrollaron Griffith y algunos más de sus contemporáneos, como Ince. Los recursos del cine no se basaban en lo que, creían algunos entonces, le diferenciaba más del teatro, que era el montaje, sino precisamente en un nuevo modo de entender la puesta en escena, es decir en profundidad, para ser presenciada desde un único punto en el espacio, tal como hace la cámara⁵³. "Algunos directores estaban aprendiendo a guiar la atención [del espectador] dentro del plano a la vez que otros aprendían a guiar la atención [del espectador llevándole] de un plano a otro" (Borwell, 1997, pág. 197).

4.1.3.1.2.2.- La llegada del montaje

Parece lógico, para Bordwell, que en un sistema de producción industrial como el que se estaba estableciendo entonces en Estados Unidos, primara un estilo de planificación y puesta en escena que se basaba en el montaje, en "romper la escena en planos más cortos, más simples, que pueden ser rodados por separado" (Borwell, 1997, pág. 198). Era un sistema en el que el productor o responsable de la producción podía controlar el proceso desde su preproducción. Este hecho, junto a la necesidad de dirigir claramente la atención de los espectadores, fueron para él las causas del auge del montaje analítico.

⁵³ Bordwell precisa la diferencia entre el espectáculo teatral, en el que cada espectador ve algo diferente, en función de donde esté sentado, y el cinematográfico, en el que todos ven lo mismo, lo que se ve desde el lugar que ocupa la cámara.

En Europa, en cambio, "los directores Europeos concebían la puesta en escena como el acto central del proceso de hacer una película" (Borwell, 1997, pág. 199). Algunos directores empezaron a combinar ambas estrategias, la puesta en escena en profundidad con el montaje analítico. "Muy comúnmente, la composición en profundidad se usaba para el plano de situación" (Borwell, 1997, pág. 201).

4.1.3.1.2.3.- El foco

El foco jugaba durante esta época un papel crucial. Se buscaba que todo estuviera a foco. Al principio, poniendo lejos la acción. Después, aumentando la profundidad de campo. Pero con la llegada del montaje en continuidad esto tuvo que cambiar: ya no era posible mantener todo a foco en los planos medios, la figura y el fondo, y esto "empujó a los directores a darles un foco fino a sus planos cortos" (Borwell, 1997, pág. 204). Si la intención era aislar un detalle, un rostro o un objeto, parecía lógico que su entorno estuviera desenfocado. Y esto trajo el foco suave (*soft focus*) al cine, inicialmente a los fondos desenfocados que podían ser legibles, si una acción ocurría allí, es decir, si una acción ocurría fuera de foco podía ser de todos modos percibida y entendida. El trabajo con el fuera de foco trajo luego también el *soft focus* para todo el plano, para todos los planos, como una estética preciosista que parecía heredada de la fotografía pictorialista, "una imitación consciente de la fotografía artística de finales del siglo XIX" (Borwell, 1997, pág. 205). Bordwell menciona el caso, por ejemplo, del cine del director Josef von Stenberg.

4.1.3.1.2.4.- El primer término

El desarrollo continuará, propone Bordwell, con el uso cada vez mayor del primer término del encuadre, ocupado a menudo por un rostro o un plano medio, muy cercano, pero con una parte del encuadre desenfocada pero visible. Los cineastas que usaron esta estrategia parecieron comprender que si la figura ocupaba una gran parte del encuadre, "había poco espacio para intrincadas puestas en escena", estamos ya a mediados de los años veinte.

Sería este desarrollo es el que llevará más adelante a extender el foco desde ese primer término ahora muy cercano a la cámara, y algo deformado, hacia el fondo del encuadre, lo que nos acerca a la planificación en profundidad. Es esto lo que aportarán Orson Welles y Greg Toland trabajando juntos.

4.1.3.1.2.5.- Dos maneras de entender la puesta en escena en profundidad

Bordwell destaca una alternativa algo anterior en el tiempo a la planificación con gran profundidad de campo, que era trabajar la puesta en escena en profundidad pero con elementos desenfocados, que no exige que todo este a foco. Esto es lo que hace Jean Renoir. Renoir parece haber entendido una gran variedad de resortes narrativos que el cine le ofrecía, entre ellos el uso del fuera de foco como elemento perfectamente entendible (en segundo término). La mirada se dirige a aquello que está enfocado, pero luego puede dirigirse a aquello que esta fuera de foco, si lo primero lo interpela de algún modo.

Bordwell explica que el concepto francés *profondeur de champ* (profundidad de campo) se refiere a esas dos cosas diferentes al mismo tiempo. Por un lado, a la técnica desarrollada, en gran medida por Gregg Toland para aumentar al máximo el espacio con foco aceptable o enfocado, la llamada “*pan-focus*” por él mismo y por otros “*deep focus*”.

Pero Bordwell nos recuerda que ya entonces existía este otro posible significado de *profondeur de champ*, más asociable a Jean Renoir ya en los años 30. El hecho de que varias acciones pudieran estar ocurriendo dentro del mismo plano, a distancias diversas de la cámara, aunque no todas estuvieran completamente enfocadas.

4.1.3.1.2.6.- Redefiniendo la puesta en escena: Greg Toland

Aunque había sido utilizada anteriormente por otros y por el mismo Toland, la profundidad de campo entendida como “*deep focus*” cobró mucha importancia crítica al ser promocionada como uno de los avances estilísticos de "Ciudadano Kane" (1940). Es decir, que fue necesario para que fuera entendida y aceptada que fuera promocionada,

explicada. El *deep focus* o *pan-focus* fue el resultado de las investigaciones de Greg Toland en nuevas lentes con mejores revestimientos, más luminosas y más angulares, y en el uso de aparatos de iluminación más potentes, e incluso en técnicas de superposición de dos imágenes en un solo plano, tal como se menciona en "*The hidden history of film style*" (Beach, 2015, págs. 55-85). Es ésto lo que asociamos con sus trabajos con Orson Welles y William Wyler. Como cuenta Bordwell en el blog que mantiene en su web, el mismo Toland fue consciente de que necesitaba explicar y vender su "invento", si quería que fuera entendido y aceptado (así lo hizo publicando en 1941 un artículo en "*American Cinematographer*"). "Con el pan-focus, la cámara, como el ojo humano, ve a la vez un panorama completo, con todo claro y vivo" (Toland, citado en Bordwell, 1997, pág. 57).

Lo que hace Toland es utilizar todos los recursos a su alcance para aumentar, espectacularmente para la época, el espacio enfocado. Esto permite a Wells y a Wyler, fundamentalmente a ellos dos, trabajar la puesta en escena de un modo diferente, moviendo a sus actores por un amplio espacio delante de la cámara, acercándose y alejándose de ella, e incluyendo a la acción y la reacción en el mismo plano.

El trabajo de Orson Welles en *Ciudadano Kane* (1941) supone para Bordwell una "anomalía" dentro de un esquema más amplio del uso de estrategias de gran profundidad. No se trató de una puesta en escena que podamos, según Bordwell, considerar prototípica, pero ayudó a convencer a los directores de la época de que "los primeros términos inflados y la amplia profundidad de campo podían intensificar el drama de una escena" (Borwell, 1997, pág. 225). El sistema de Hollywood siempre ha empujado a sus colaboradores hacia las "innovaciones", y siempre ha valorado el "virtuosismo" de algunos hallazgos. Estas tendencias estaban empujando a los operadores de cámara (en su sentido más amplio) a explorar alternativas al montaje analítico, estandarizado con la llegada del sonido.

Nuevos desarrollos tecnológicos, Bordwell menciona "la luz incandescente" y la "película pancromática", llevaron a algunos operadores a tratar de abandonar el estilo impactante del *soft focus* y explorar el terreno de las imágenes nítidas con amplia

profundidad. Toland fue el mayor exponente de esta tendencia, pero no estaba solo en ella. Otros operadores trabajando para directores como Houston, Dieterle o Wood, también se aventuraron en el uso de grandes angulares, provocando la aparición en las pantallas de primeros términos ostentosos y deformados, lo que provocaba segundos términos desenfocados.

El trabajo de Toland fue decisivo para establecer las posibilidades de esta tendencia. Utilizando por un lado las recientes tecnologías, consiguió ampliar enormemente la profundidad de campo disponible. Pero además, utilizó todos los trucos a su alcance, todos los efectos especiales que fueran necesarios para aumentarla muy por encima de sus posibilidades realistas, esto ocurrió sobre todo en "Ciudadano Kane", y es por eso que Bordwell puede considerarla una anomalía.

"Ciudadano Kane" está llena de planos trucados, de dobles exposiciones, lo que permite decir a Bordwell que, cuando Bazin defiende este estilo de puesta en escena por ser "más respetuoso con el registro de un tiempo y un espacio integrales dentro de la continuidad de la realidad fenomenológica" (citado en Bordwell, 1997, pág. 224), parece no ser consciente de que no había en realidad delante de la cámara "ninguna realidad fenomenológicamente coherente para ser registrada" (Borwell, 1997, pág. 225).

Bordwell destaca el hecho de que, en ese filme, la cámara renunció a moverse, y el director a utilizar el montaje analítico. Son estos dos hechos simultáneos, junto con el preciosismo en el uso de la positivadora óptica, los que dan esa originalidad a la puesta en escena de "Ciudadano Kane". Su uso de primeros términos desproporcionados en un plano con una inmensa profundidad de campo, convencieron a muchos cineastas de que era posible por esos medios "intensificar el drama de una escena" (Borwell, 1997, pág. 225).

El trabajo que Toland haría para William Wyler fue muy distinto. En las puestas en escena de los filmes de Wyler de esa época, los planos de amplia profundidad de campo alternan con el montaje analítico de un modo fluido.

Wyler no creía que el corte violara la pureza de la toma larga en profundidad, sus trabajos de los años 1940 muestran las ventajas de integrar una robusta puesta en escena en profundidad (*depth staging*) con un montaje analítico ortodoxo. (Borwell, 1997, pág. 227)

Quizá lo más destacado de las puestas en escena de Wyler-Toland de esa época sea el hecho de que fueran capaces de llevar la atención del espectador hacia el fondo del encuadre, "invirtiendo la tradicional jerarquía del significado que favorece al plano más cercano a la cámara" (Borwell, 1997, pág. 226).

4.1.3.1.2.7.- La puesta en escena en profundidad y la crítica francesa

Esta manera de trabajar llega a Francia y es alabada por la crítica, según Bordwell incluso antes de que llegara. Bazin escribirá que "la profundidad de campo no es una moda, [...] sino una adquisición capital de la puesta en escena". (Bazin, 2014, pág. 94).

Para Astruc y Bazin, esta forma o técnica traía con ella un mayor realismo, sobre todo asociada con los planos secuencias o las *long takes* (planos largos que cubren un gran parte de la acción de una secuencia). Ellos estaban de acuerdo en que suponía un cambio de estilo significativo, dejando al espectador hacer su propio *découpage* a partir de lo que veía, y parecían en esto coincidir con el propio William Wyler, que decía de ella que "permite al espectador mirar a uno u otro personaje siguiendo sus propios deseos, haciendo su propio montaje" (Bordwell, 1997, pág. 59). Bordwell lo explica diciendo que da al espectador la "libertad de escanear el encuadre a la búsqueda de información significativa" (Bordwell, 1997, pág. 59).

Según Bordwell, "Astruc, Bazin, y Leenhardt creían que los descubrimientos de Welles y Wyler habían completado el desarrollo estilístico del cine" (Bordwell, 1997, pág. 59). Si el cine sonoro había traído el montaje analítico, ahora daba un paso más y presentaba algo que en cierto sentido se oponía a él, y al hacerlo dotaba al medio de un amplio abanico de posibles soluciones expresivas. Si el cine era un medio cuya vocación era eminentemente realista y narrativa, la puesta en escena basada en las técnicas de

amplia profundidad de campo y en la movilidad de los actores en el encuadre, utilizadas en planos de larga duración, aparecían como las herramientas idóneas para cumplir esa finalidad.

4.1.3.1.2.8.- Dirigiendo la mirada del espectador

El montaje analítico clásico, lo que Bazin y sus contemporáneos franceses llamaran "*découpage clasique*", estaba basado en esa idea de Griffith y otros de guiar la mirada del espectador. Y Bazin parte precisamente de esto para defender que esta forma de puesta en escena en profundidad supone un giro hacia la libertad de esa mirada. Un giro hacia la realidad, como cuando menciona que esta puesta en escena "coloca al espectador en una relación más próxima con la realidad" (Bazin, 2014, pág. 95), y un giro hacia una posición más activa del espectador: "una actitud mental más activa y una contribución positiva del espectador a la puesta en escena" (Bazin, 2014, pág. 95)

Para él, ya no es necesario que el plano de alguien que mira sea sucedido por el de aquello que está mirando, lo que se llama el montaje en la mirada, en esta forma de puesta en escena pueden incluirse en un solo plano y que sea el espectador el que añada el montaje, el que lo hará suyo. Bazin dirá que Welles "incorpora todos los descubrimientos del *découpage* al realismo del plano secuencia" (citado en Bordwell, 1997, pág. 63). El principio básico del montaje analítico es precisamente lo que los directores que lo usan introducen en la puesta en escena con gran profundidad de campo.

Es importa recordar ahora que Bazin era un intelectual de amplias miras, y no creía en la necesidad de elegir entre un modo de trabajar u otro. Él pensaba que la "gran profundidad de campo" podía perfectamente convivir con el montaje analítico, como de hecho ocurre en "Ciudadano Kane". Era el contexto, como recalca Bordwell, el que dotaba de sentido al uso del montaje analítico, al igual que la "gran profundidad de campo" podía hacer en el contexto adecuado que cobrara valor el renunciar a ella para una escena determinada.

Lo que parece estar en juego aquí, para Bordwell, es un paso más en la evolución del espectador, el lugar desde el que a este teórico prefiere analizar el cine. Si el cine siempre ha ido ocupándose sutilmente de educar a su espectador, en los años 1940 se da un paso más, "la revolución del lenguaje del cine en los años 1940 demanda que el espectador cultive habilidades visuales que van más allá de las solicitadas por el montaje clásico" (Borwell, 1997, pág. 65)

A Bordwell le interesa el modo en el que la puesta en escena dirige la atención del espectador, él parece estar convencido de que esa es su principal función, que Hitchcock incluía dentro de lo que llamaba "dirección de espectadores". Por eso precisamente le interesan las ideas de Bazin, porque Bazin cree en una puesta en escena en la que la mirada no está dirigida, o está menos dirigida, en la que el espectador tiene una libertad similar a la del espectador de teatro.

Bordwell menciona las estrategias de dirección de la mirada al alcance de los directores: el centrado del personaje principal es la más evidente, pero también el uso del modo en el que está iluminado el interior del plano, el uso de la frontalidad, que dirige la atención sobre el personaje más favorecido por la cámara, y el dialogo, el espectador tiende a mirar al personaje que está hablando en ese momento. (Borwell, 1997, pág. 228). También menciona el uso de la simetría, del centrado y descentrado, la mostración y ocultación, el encuadre selectivo, y las diagonales pujantes. Son estrategias de cámara y a la vez son estrategias de puesta en escena.

Son también estrategias que suplen a la más preponderante que es el foco, el ojo va directamente al lugar del plano en el que la imagen es más nítida. Cuando la profundidad de campo es muy amplia, el espectador se guía por otras pistas, y esas son las que he mencionado, y que en realidad desmontan la idea de Bazin de la libertad de la mirada del espectador.

Desde los años 1940 hasta muy entrados los 1960, los planos con amplia profundidad de campo con primeros términos cercanos [a la cámara] fueron una

opción estilística común para los dramas en blanco y negro. (Borwell, 1997, pág. 228)

Al igual que pasara con el montaje analítico, entre otras de las características del cine clásico americano, fue durante esos años cuando se extendió por el mundo la tendencia a la puesta en escena en profundidad que defendía Bazin. El siguiente paso fue utilizar esas estrategias de escenificación en profundidad, en planos muy largos, combinándolas con el movimiento de la cámara⁵⁴. A partir de los años sesenta, como veremos más adelante, con la llegada de los formatos en *scope* y la instauración del color, esta forma de puesta en escena será abandonada, al menos como esquema principal de escenificación.

4.1.3.2.- *Staging* como forma de puesta en escena en profundidad

Para Bordwell, el *staging* no es solo un elemento de la puesta en escena, es decir, entendido entonces solamente como la escenificación, sino que puede ser considerado también una forma o una manera de hacer la puesta en escena, que colocaría a la escenificación en el lugar más relevante. Es lo que Bordwell denomina *staging driven cinema* (cine basado en la escenificación), pero a menudo sólo *staging*.

Ésta consistiría en una organización o representación de la o las escenas de un filme en planos de larga duración y de tal modo que se privilegia en ellos los, a menudo sutiles, movimientos dentro del encuadre, generalmente de ocultación y revelación más que en profundidad (o en una combinación de ambas técnicas), frente a las dinámicas rítmicas y analíticas del montaje entre planos⁵⁵. Se trataría de lo que él denomina una tradición, "la tradición del cine centrado en la escenificación" (Bordwell, 2005, pág. 9), que incluiría desde Feuillade o Bauer en los años 1910 hasta la actualidad. Es reconocible

⁵⁴ Seguramente viene de este momento el hecho de que una parte de la crítica actual y de las últimas décadas, siga creyendo que la puesta en escena es eso, "muchos todavía lo creen" (Bordwell, 2005, pág. 13), el movimientos de los actores en profundidad sincronizado con una cámara más o menos móvil, llegando a afirmar que si eso no está presente en una película es que no tiene puesta en escena.

⁵⁵ Bordwell considera "demasiado burda" la dicotomía *staging*/montaje para ser útil como propuesta crítica. Para él, "el montaje puede cooperar, sutilmente, con el plano sostenido y la imagen densa" (Bordwell, 2005, pág. 9).

por su uso de planos de larga duración en los que la imagen es muy "densa", así la califica Bordwell, pues dentro del encuadre se suceden diversos movimientos de los actores, que pueden ser más o menos evidentes.

Bordwell lleva esta idea del *staging* como forma de puesta en escena muy lejos en su texto de 2005, subtítulo "On cinematic staging". A partir de su explicación de que el espacio que ve una cámara es piramidal, desarrolla toda una serie de demostraciones de como diversos directores (Feuillade, Mizoguchi, Angelopoulos, Huo) se han valido de esa característica de la cámara. Mientras que el espacio del escenario es rectangular, y así es percibido por el espectador, el espacio que es capaz de retratar una cámara siempre es piramidal. Eso, que el espectador en general ignora, permite al director estrategias de "ocultación y descubrimiento" que son el centro de las ideas que Bordwell explora en ese texto.

4.1.3.2.1.- Diferencias entre *mise-en-scene* y *staging* como formas de puesta en escena.

El concepto que él maneja de *staging* o *cinematic staging* conecta con el de *mise-en-scene* y la tradición crítica que la acompaña. Las ideas de Bazin, de nuevo son, según reconoce Bordwell, las que más le han influido, "especialmente su énfasis en las ventajas dramáticas de presentar (al espectador) dos piezas de información al mismo tiempo". (Bordwell, 2005, pág. 16). Pero menciona algunas diferencias.

Bordwell considera que, en lo que se denomina "la estética de la *mise-en-scène*", no suele distinguirse entre sus aspectos" (Bordwell, 2005, pág. 16). Bordwell cree que, lo que desde que aparece en *Cahiers du Cinéma* se denomina *mise-en-scene*, está asociada a planos amplios de larga duración (*long takes*) con una gran profundidad de campo. Pero él prefiere partir de la idea de que ciertas decisiones técnicas, como la duración de los planos, los encuadres más o menos cerrados, y lo más o menos profunda que es la imagen, son sólo lo que denomina "(las) dimensiones de esas técnicas" (Bordwell, 2005, pág., 16); es decir, por ejemplo, que un plano puede ser breve, tener una dimensión temporal corta, y tener una gran profundidad de campo.

¿Cuál es la diferencia, entonces, entre esa manera de trabajar que hemos denominado (o sencillamente traducido) como puesta en escena en profundidad y el *staging* que usaba por ejemplo Feuillade? En los planos en profundidad de Feuillade, no hay esa inmensa profundidad de campo; lo que sí hay son solapamientos y descubrimientos que guían a la mirada. No existe esa libertad de mirada, al menos teórica, característica de la composición en profundidad de Welles y otros. Como comenta Bordwell, además, en una película de Feuillade nunca se hubiera colocado un elemento del atrezzo importante tan cerca de la cámara.

4.1.3.3.- Otra manera de clasificar la puesta en escena

Valiéndose de las ideas de Heinrich Wölfflin sobre la historia de los estilos en el arte, Bordwell ha detectado dos posibles estrategias claramente diferentes de puesta en escena, dos formas opuestas, en función del tipo de composición que tuviera el plano⁵⁶. Son las que denominamos, a falta de una traducción mejor, puesta en escena en profundidad y puesta en escena lateral. Para explicarlas, recurriremos siguiendo a Bordwell a la propia historia del cine y a las ideas de Heinrich Wölfflin en las que se apoya.

Cuando empieza el cine, solo había un plano, una posición de cámara y una óptica desde la que la escena, convertida en imagen cinematográfica era narrada. Si el acontecimiento que ocurría en el interior del plano era complejo, o contenía varios elementos, o en él intervenían muchos personajes, era necesario organizarlo para que pudiera ser "leído" por el espectador. Las diversas acciones, en los mejores ejemplos, se sucedían en lugares diversos del encuadre, y diferentes mecanismos se utilizaban para guiar la intención del espectador sucesivamente de un momento relevante a otro. Estrategias como la mirada, la quietud de un personaje, el centrado y descentrado, mostración y ocultación, encuadre selectivo, diagonales pujantes, etc., son algunas de las que menciona como herramientas que fueron apareciendo para ello.

⁵⁶ Nótese como hemos pasado de puesta en escena como lo que ocurre delante de la cámara, al plano como elemento que estructura la puesta en escena.

4.1.3.3.1.- Planimétrico o recesivo

El uso o no de estas estrategias diferiría según el tipo de composición que tuviera el plano. Y Bordwell, siguiendo a Wölfflin (1950) menciona dos posibles modelos para ese tipo de composición: los patrones planimétricos y los recesivos.

Planimétrica sería la composición basada en líneas paralelas al borde lateral de encuadre, con composiciones que se distribuyen a lo largo de él, con personajes que tienen todos el mismo tamaño en el plano, un modelo muy presente en el primer cine (y en el cinematógrafo, por ejemplo). Esta composición se basa en una puesta en escena lateral, los personajes ocupan el encuadre de un lado al otro.

Recesivo es el patrón presente en los encuadres que utilizan la planificación en profundidad, con líneas oblicuas que cruzan el encuadre, personajes más y menos cerca de la cámara, y movimientos en profundidad, que alteran los tamaños relativos de los personajes en el encuadre "cuanto más se acerca el actor a la cámara, mayor área del encuadre ocupa" (Bordwell, 1997, pág. 174), con las posibilidades que eso implica de ocultar algo que esté ocurriendo detrás de él.

La composición planimétrica, defiende Wölfflin, es característica del arte Italiano y Alemán de los años 1500. (...) El prototipo es "La última cena" de Leonardo da Vinci de 1495-1498 (...) Por contraste, la composición recesiva es característica del arte Barroco de los años 1600. (...) Por ejemplo "Las lamentaciones" de Rubens de 1606. (Bordwell, 2015, pág. 182)

Estos modos de componer, de encuadrar, implican dos modelos o formas diferentes de hacer el *staging*, de establecer los movimientos de los actores en la escena, de poner en escena finalmente, que revisamos por separado. El basado o que da lugar a un patrón recesivo es el que ya hemos estudiado aquí, presente en la puesta en escena en profundidad. Es el otro el que nos incumbe ahora.

4.1.3.3.2.- La puesta en escena lateral

En esta tendencia planimétrica, la puesta en escena es completamente horizontal y paralela a la cámara, con sus protagonistas generalmente en un solo plano, uno a lado del otro, Bordwell menciona que como "pájaros en un alambre" o como "ropa tendida", a menudo delante de una pared o similar que contribuye al efecto plano de las imágenes. Esta puesta en escena produce la sensación de "desdramatizar", de enfriar las emociones narrativas.

Siguiendo esta forma, tanto lo que Bordwell denomina escenificación como lo que denomina puesta en cuadro están ambos basados en el uso privilegiado de un plano perpendicular al eje de la cámara, en el que transcurre la acción, que genera ese efecto horizontal que bien podría darle nombre. Es ése el plano en el que los personajes se sitúan, ocupando el encuadre, uno al lado del otro. Y en el tienen lugar los movimientos, que solo pueden o suelen ser laterales.

En las películas que usan este esquema, según Bordwell (2015, págs. 184-187), hay un proceso de simplificación, lo que parece un intento de alejarse de las puestas en escena más complejas del cine en profundidad. Este esquema se parece o inspira en las puestas en escena de cierto cine primitivo, con los personajes lejos de la cámara, quietos o realizando movimientos solo en lateral. Este tipo de planos pueden ser incorporados a un esquema más conocido, utilizándose para pausar o "puntuar" un momento de la acción.

4.1.3.3.2.1.- Historia reciente de la puesta en escena lateral

Lo que Bordwell denomina "*major staging schema*" (Bordwell, 1997, pág. 237), que podemos traducir por "modo o esquema principal de puesta en escena", y que hemos denominado puesta en escena en profundidad, duró como modelo lo mismo que la tecnología en la que se basaba, la película en blanco y negro y el formato no anamórfico. A partir de los años 60, el uso continuado del color, junto con la mayor utilización de formatos de pantalla ancha, cambiará completamente ese "esquema" de puesta en

escena, provocando un abandono al menos relativo de la puesta en escena en profundidad. Esa es la situación en la que estamos actualmente.

Por un lado, el color exigía mucha más cantidad de luz, lo que hace que los Directores de Fotografía abrieran sus diafragmas, reduciendo la profundidad de campo drásticamente. Por otro lado, los formatos amplios tipo Scope (como el Cinemascope o el Todd-AO) abrían el campo mucho más para una óptica dada, pues tienen un ángulo de visión mayor, lo que hace que se usen ópticas menos angulares. El resultado fue una puesta en escena más plana, fruto de la necesidad de adaptarse a esta profundidad de campo mucho menor, a la vez que a una ventana de proyección más ancha. La llegada del formato Panavisión modificó ligeramente la situación, al utilizar focales más cortas que los otros formatos "apaisados". "Pero los directores de fotografía de hoy, todavía luchan por conseguir planos con fondos y primeros términos nítidos"⁵⁷ (Bordwell, 1997, pág. 238).

La mejor solución a este cambio tecnológico, dados los parámetros mencionados de formato y profundidad de campo fue la puesta en escena en horizontal, o lateral, como la llama Bordwell. Se trataba de ocupar la anchura del encuadre colocando a los participantes en el plano uno al lado del otro, paralelos a la cámara, o sea todos a la misma distancia de ella y por tanto todos a foco. Una solución que parece forzada pero a la que se recurre desde entonces continuamente. Una solución en cierto modo teatral, como recuerda Elia Kazan⁵⁸, que trabajó en ambos medios, refiriéndose a la llegada del cinemascope: "Compuse los planos de una forma más relajada, más cerca de una puesta en escena de teatro, donde el azar, la holgura tenían un lugar más relevante" (Kazan y Ciment, 1998, pág. 188). Una solución más a lo ancho, dirá Bordwell, o "en fila" como lo denominara Cukor, según menciona en ese texto Bordwell.

⁵⁷ Bordwell escribe lo anterior en 1997, este hecho ha cambiado mucho desde la llegada al cine de la tecnología digital aplicada a los sensores de cámara. En 2014, Tarantino declara en el Festival de Cannes: "Con el formato digital, el cine como yo lo conocía está muerto. Se ha convertido en ver la televisión en público" (Koch, 2014).

⁵⁸ Kazan explica muy bien en su entrevista con Ciment cuales fueron las estrategias que se utilizaban para manejar un formato tan ancho y plano. Entre ellas, el uso de objetos desenfocados a un lado del encuadre (Kazan y Ciment, 1998, pág. 188), y lo que menciona Bordwell, el uso de encuadres dentro del encuadre, a través de puertas o ventanas o similares.

Esa mención a una puesta en escena relajada resuena en las ideas de Rivette, primer defensor de este nuevo esquema de puesta en escena, basado en la pantalla ancha. Bordwell dice que en sus textos sugería que "la puesta en escena lateral podría ser la culminación de la historia de la puesta en escena". Según cuenta Bordwell (1997, pág., 238), para Rivette, el modelo anterior en profundidad era demasiado desequilibrado y desproporcionado, demasiado "barroco", las confrontaciones en ese esquema eran imprecisas, confusas. Muchos directores mostraban esa tendencia hacia la horizontalidad, colocando a sus actores a lo ancho del encuadre, con espacios vacíos entre ellos, "en una perpendicularidad perfecta en relación con la mirada del espectador". El *scope* podía conseguir, según él, que el cine fuera por fin "el arte de la puesta en escena, no solo minimizando los cortes sino consiguiendo una serenidad clásica". Bordwell explica que es a través del desarrollo de esta idea de Rivette como los nuevos críticos de *Cahiers* a los que se denominó Jóvenes Turcos encontrarían una nueva estética propia que les diferenciaría de la estética previa de André Bazin.

4.1.3.4.- La puesta en escena comprimida

El desarrollo y popularización entre los cineastas de las nuevas lentes de teleobjetivo trajo también aparejada un nuevo esquema de puesta en escena. Al comprimir el espacio frente a la cámara, estos objetivos ofrecían una imagen "aplanada", que conservaba sin embargo parte de ilusión de profundidad, a través de lo que Bordwell denomina "pistas en profundidad" que ya no descansan en la profundidad de campo sino que la reemplazan (cómo el solapamiento, por ejemplo, Bordwell, 1997, pág. 244). Esta puesta en escena exigía una gran precisión en las "marcas" de los actores, ya que el teleobjetivo reduce al máximo la profundidad de campo, el actor debía pararse exactamente en el lugar que se le había asignado para poder estar enfocado.

El uso extensivo vino acompañado o provocado también por la aparición de los objetivos zoom, de focal variable, que incluían grandes distancias focales pues su uso inicial eran los acontecimientos deportivos y la televisión. Con ellos los cineastas podían rodar desde mucho más lejos, lo que permitía que sus puestas en escena se mezclaran con la realidad de un entorno que a menudo no había sido advertido de que formaba

parte de un decorado cinematográfico, dotando a la película de un aire documental. Surge así esta sensación de verdad que acompaña al teleobjetivo usado de este modo, lo cual provoca a su vez el uso del mismo para añadir verdad a una escena, para dotarla de ese aire documental del que en realidad la escena carece. La lejanía de la cámara permite otra movilidad a los actores, los movimientos de cámara se hacen más perceptibles, y los rodajes a menudo se abaratan. Esto hará que mucho "nuevo cine" o "nuevas olas" recurran al uso de estas ópticas, que les resultan atractivas por lo que ofrecen, una imagen más barata, diferente, con una puesta en escena sencilla.

Estas lentes tiene un poder muy grande de abstracción, es decir, de convertir una realidad física en una imagen diseñada, figuras planas recortadas contra un fondo desenfocado poblado de flecos desenfocado que eran más brillantes "Los cineastas pronto se dieron cuenta de que estas lentes no sólo aplanaban los planos, sino que los desenfocaba y abrillantaba" (Bordwell, 1997, pág. 248). La lente trata los colores de formas diferentes si están enfocados o fuera de foco, a los primeros los satura y hacer brillar, los segundos se suavizan y se mezclan.

La lente zoom podía ser usada de modos diversos para producir diversas puestas en escena. Podía ser usada simplemente como otra lente más, acompañada de un montaje analítico tradicional. También podía incluirse un amplio espacio en profundidad, que los actores podían recorrer avanzando hacia la cámara, cambiando de tamaño.

Algunos directores empezaron a utilizar todas las posibilidades de los zooms al mismo tiempo, para cubrir largas escenas en un solo plano. Siguiendo a los actores, la cámara podía hacer una panorámica mientras el zoom se acercaba o alejaba de ellos, en un esquema que Bordwell bautiza como "perseguir y revelar" (Bordwell, 1997, pág. 249), la cámara escanea la acción buscando detalles relevantes en los que detenerse. Este modelo de puesta en escena es muy reconocible en Robert Altman, por ejemplo, pero sería utilizado por muchos otros, y Bordwell menciona a Visconti, Bergman o Fellini. Y entre los más contemporáneos a Alan Rudolph y Patrice Cherau.

Esta estrategia *pan-and-zoom* servía y sirve para guiar con precisión al espectador, momento a momento. En contraste con la libertad de la mirada en el cine con gran profundidad de plano, en este cine tan plano la mirada está dirigida constantemente por el foco, por los sucesivos cambios en los planos enfocados que marcaban el lugar al que el espectador debía mirar. Bordwell insiste así en su idea de que la principal función de la puesta en escena, o del uso combinado de la puesta en escena y del trabajo de cámara, es dirigir la mirada del espectador.

4.1.3.5.- Formas de planificación y puesta en escena en la actualidad

Como hemos visto, la puesta en escena en profundidad, utilizada por ciertos directores considerados "modernos" en los años 40 y 50, fue reemplazada en los 60 y 70 por una puesta en escena mucho más plana y horizontal. Mucho directores posteriores, sin embargo, como los integrantes del New Hollywood, supieron simultanear ambos estilos sin ningún prejuicio, "mezclando ambas opciones con bastante libertad" (Bordwell, 1997, pág. 253). El uso de grandes angulares se alternaba en sus películas con grandes teleobjetivos, recorriendo toda la gama de ópticas disponibles. "El eclecticismo introducido a finales de los sesenta y canonizado en films como "Tiburón" y "El padrino" parece haberse convertido en la tendencia dominante del cine popular alrededor del mundo" (Bordwell, 1997, pág. 258).

4.1.3.5.1.- La continuidad intensificada

La situación no ha cambiado mucho en este nuevo siglo, como menciona Bordwell en un artículo de 2004, este cine que ahora denominamos postclásico, tiene características que lo emparentan con el cine anterior:

El nuevo estilo apunta a una intensificación de las técnicas establecidas. La continuidad intensificada es una continuidad tradicional amplificada. Hoy por hoy, la continuidad intensificada es el estilo dominante de las películas estadounidenses de gran audiencia. (Bordwell, 2004, pág. 16)

Una edición cada vez más rápida, el uso mezclado de objetivos de todo el espectro, planos cada vez más cercanos de rostros, y una cámara siempre móvil, son los rasgos que Bordwell identifica para este cine, mayoritariamente americano pero cuya influencia se puede notar en cines de todo el mundo.

Pese a lo anterior, Bordwell nos previene sobre la ilusión de predecir que vendrá a continuación. Como él dice, "no hay leyes que gobiernen la historia del estilo". Aun así, el sugiere que una posible manera de ser moderno hoy sea siendo antiguo, y propone dos esquemas de puesta en escena actuales que de algún modo recogen tradiciones anteriores.

4.1.3.5.2.- La puesta en escena recesiva lejana

Una variación del uso de la profundidad es hacer uso de ella a una distancia grande de la cámara. El plano, de nuevo, es de una duración larga, contiene mucha acción, y tiene profundidad pero sólo en la dirección de alejarse de la cámara, renunciando a explotar el primer término, el poder amplificador de una lente cuando el sujeto se acerca a ella. Secuencias enteras puede ser así puestas en escena "desde lejos", a base de largos planos generales que permiten movimientos en profundidad menos ostentosos que en sus antecedentes históricos.

4.1.3.5.3.- La puesta en escena planimétrica "contra la pared"

Bordwell denomina a esta forma de componer *mug-shot*, que se refiere a esas fotografías que se hacen en comisaría a las personas que han sido detenidas, para incorporarlas a su ficha policial. Como puesta en escena, es una variación de la lateral que ya hemos mencionado, más o menos comprimida, organizada desde la frontalidad. Pero en este caso con los personajes, a menudo quietos, colocados contra una pared, que limita el espacio y la profundidad del plano, dándole a este el característico aspecto poster y acentuando sus cualidades gráficas, además de la ya asociadas a esta forma como "enfriamiento", estabilidad o simplificación.

4.1.4.- Funciones

4.1.4.1.- La puesta en escena como rasgo de estilo

El análisis que hace de la puesta en escena y la propia propuesta del concepto *staging* se encuadran dentro de la línea de investigación que Bordwell ya en los años ochenta presentó como "poética (histórica) cinematográfica", y que en su forma más general, como poética cinematográfica, él explica como "el estudio de cómo funcionan las películas (narrativamente, estilísticamente) para dar forma a la experiencia de su espectador" (Bordwell, 2005, pág. 10)

Para Bordwell, la puesta en escena forma parte de un esquema más amplio, por ser uno de los elementos que componen y señalan el estilo de una película, un director o un grupo de cineastas. El estilo, que él llama también "Sistema Estilístico", es el "uso distintivo y significativo de las técnicas" (Bordwell y Thompson, 1995, pág. 333), un conjunto de "decisiones" sobre todos esos elementos al alcance del director, o también "un patrón reconocible" en el uso de esas técnicas, y Bordwell menciona explícitamente como técnicas puesta en escena, fotografía, montaje y sonido.

Su texto sobre "El Arte Cinematográfico" (traducido en 1995), comienza explicando estas cuestiones, y apenas ha cambiado en esto en sus nuevas reediciones. La Forma Fílmica, tal como él la denomina, está compuesta por un Sistema Formal y un Sistema Estilístico, que interactúan entre sí, el Formal más relacionado con los aspectos narrativos y el Estilístico con los técnicos, aunque ambos están interrelacionados. El Sistema Formal organiza las técnicas cinematográficas para un fin narrativo, y a esa organización reconocible lo denomina Estilo. Puede ser asociado a una película, a un conjunto de películas de un mismo director o a un grupo de películas de diversos cineastas, y entonces hablamos de un estilo de grupo.

Así que el Sistema Formal, dominado por un objetivo narrativo (al menos en los films de ficción de los que nos ocupamos aquí) interactúa y modula el Sistema Estilístico. Pero a su vez, ese uso distintivo de la técnica también interviene en lo narrativo, pues a

través de él, el director organiza las expectativas del público de su película, dirigiendo la atención de sus espectadores.

Dentro de este esquema general, la puesta en escena sólo es, para Bordwell, una técnica más. Su función es para él fundamentalmente técnica, y consistiría en dotar a la película de un conjunto de rasgos reconocibles, tan capaces de interactuar con los objetivos narrativos de la película, creándolos o modificándolos, como de dejarse modular por ellos. O sea, tan capaz de estar al servicio de los objetivos narrativos como de fabricar la propia narración o cumplir como veremos otras funciones.

Bordwell defiende que la separación entre forma y contenido no es tal. Para explicarse, utiliza el ejemplo de un vaso, que tiene una forma externa y un contenido. Pero para él, "si la forma es el sistema total que el espectador atribuye a la película, no existe interior y exterior" (Bordwell y Thompson, 1995, pág. 33). El tema y las ideas abstractas que una película maneja, lo que habitualmente llamamos el contenido, es un elemento más, "forma parte del sistema total". Y un elemento más de ese sistema total es la puesta en escena.

4.1.4.2.- Funciones de la puesta en escena asociadas al estilo

"El estilo es lo que crea el aspecto visual y sensorial de un film" (Bordwell, 2010, 111). Es, como hemos dicho, el modo en el que, en un filme, el cineasta organiza las técnicas que elige de un modo consistente, creando patrones a base de elecciones técnicas repetidas.

En sus explicaciones sobre las técnicas cinematográficas, Bordwell distingue, por un lado, las que gobiernan el plano, que son la puesta en escena (*mise-en-scène*) y la cinematografía. Luego para él está el montaje, que relaciona un plano con otro. Y además está el sonido.

Bordwell cree que el estilo puede cumplir en un filme diversas funciones, y puesto que la puesta en escena, las elecciones que se tomen en relación con ella, es una de las

técnicas responsables de dotar de estilo a un filme, podemos asumir que esta puede cumplir, entonces, esas cuatro funciones que Bordwell menciona⁵⁹ (Bordwell, 2005, pág. 33):

- La más importante y más habitual es la *denotativa*. Mediante este uso, sirve para "la descripción de los lugares y los personajes, dar cuenta de su motivaciones, presentar el dialogo y el movimiento" (ibíd.). Es su función más evidente, solemos decir que es la que cuenta la historia.
- Otra función posible es la *expresiva*. El uso de la música, por ejemplo, crea determinados estados emocionales, pero también el uso de la iluminación o la propia interpretación de los actores. Se refiere a la creación de emociones, sensaciones y sentimientos. Estos pueden ser creados en el interior de los propios planos, en cuyo caso Bordwell dice que el plano *presenta* cualidades expresivas, o en los espectadores, y en este caso dice que *provoca* sentimientos en el espectador.
- Otra es la función *simbólica*, que produce significados más abstractos, conceptuales, basados en símbolos, que pueden ser sugeridos "mediante esquemas de color, el diseño de la iluminación, los decorados o las asociaciones musicales".
- La última es la que él denomina *decorativa*. En ella el estilo trabaja para sí mismo, de un modo ornamental, sin una función que no sea la de exhibirse a base de patrones o modos que invitan al espectador a descubrir el orden o los pequeños detalles que producen.

Bordwell explica que "cualquier técnica en particular", en nuestro caso la puesta en escena, puede cumplir diversas funciones a la vez, es decir que estas funciones se pueden dar y suelen dar simultáneamente. La que siempre está presente es la

⁵⁹ De hecho, los ejemplos que Bordwell menciona lo son de puesta en escena.

denotativa. En cambio, la simbólica se da solo en ciertos momentos, y como la decorativa, puede no darse nunca.

4.1.4.3.- "*Mise en scène criticism*" e interpretación

La *mise en scene* cumple también una función crítica, como herramienta central de lo que se denomina "*mise en scène criticism*" (Bordwell, 1985, pág. 18), que aquí traducimos como comentario fílmico basado en la puesta en escena, asociado a la interpretación y el análisis en detalle⁶⁰, y que él explica como "el esfuerzo por entender una película lo más íntimamente posible" (Bordwell, 2016). Esta manera de estudiar y evaluar las películas nació en *Cahiers de Cinema*.

La nueva manera de juzgar las películas introducida en *Cahiers* trajo también con ella un nuevo modo de explicarlas, de interpretarlas y evaluarlas. "Aunque Bazin había defendido el análisis estilístico frente al comentario temático", fue este último el que acabó imponiéndose. "El estilo se convirtió en un brillo abstracto encima del historia" (Bordwell, 1997, pág. 81).

Como menciona Bordwell en "El significado del Filme" (1989), el proyecto teórico y crítico de Bazin, aun de un modo disperso, estaba comprometido con la idea de explicar las películas que investigaba, de lo que acabaríamos llamando interpretarlas, en la tradición de la interpretación explicativa heredada de la literatura. Esta tradición incluía la idea de que ciertos componentes temáticos, y significados implícitos asociados a ellos, podían ser detectados a partir de una análisis riguroso de las estrategias estilísticas.

Si la puesta en escena era el modo de manifestar ese estilo, o el estilo mismo, era a través de ella como podían detectarse los temas y contenidos latentes en el filme. Apoyándose en las ideas y métodos de Bazin, tanto como en su consideración de algunos cineastas como autores por su uso de la puesta escena (o sea la "política de los autores",

⁶⁰ "El término '*mise-en-scène criticism*' es utilizado a menudo para evocar toda una tradición de trabajo (de investigación) centrado en la organización significativa del campo visual, incluso cuando el concepto (*mise en scène*) en si mismo no sea siempre evidente" (Douglas Pye, 2025, pág. 99).

que a Bazin parecía en ciertos asuntos excesiva), "los críticos de *Cahiers* se dedicaron principalmente a demostrar como los patrones estilísticos característicos de un director reflejaban temas subyacentes" (Bordwell, 1995, pág. 67).

Desde *Cahiers* se valdrían de la puesta en escena para reflexionar sobre las películas, introduciendo la idea en el cine de que las películas tenían sustratos de significados, capas superpuestas de sentido, que podían ser desentrañadas, para mostrar la riqueza de los textos cinematográficos, comparables a las novelas y al teatro. "Promovió la idea de que el cine podía sustentar un texto profundamente intelectual" (Bordwell, 1995, pág. 66)

El camino tomado por los críticos de *Cahiers* sería seguido por muchos otros cinéfilos, notablemente por Andrew Sarris en los Estados Unidos y por el grupo alrededor de la revista británica *Movie*. Durante los años sesenta, el *autorismo* y la interpretación de la puesta en escena se convirtió, con diversas variantes, en la forma dominante del discurso serio sobre el cine. (Bordwell, 1997, pág. 81)

4.1.4.3.1.- Close reading

No existía en lengua francesa una tradición de crítica literaria similar al movimiento anglosajón del *New Criticism*, que había revolucionado el modo en el que eran analizadas las obras literarias, centrándose en la técnica y olvidando el contexto, tanto histórico como biográfico. Este método de análisis, que defendía que la estructura y el significado estaban relacionados, fue traspasado al cine como "*close reading*", respetando su denominación literaria, (aunque Kristin Thompson (2013), también John Gibbs, prefieren denominarlo "*close analysis*", para esquivar el concepto de lectura).

4.1.4.3.2- Ahistoricidad

Bordwell explica como este nuevo modo de valorar estéticamente las películas, a través de su puesta en escena, creo un nuevo modo o modelo, una nueva manera de analizar las películas, que se llamó interpretación. Y con él llegó también una alternativa a

la manera de contar la historia del estilo cinematográfico. Su lugar lo ocupó la crítica interpretativa (*Intepretative criticism*, *Style based criticism* y *Mise en Scene criticism* son conceptos similares).

Bordwell critica que, al basarse en la puesta en escena más que en el contexto histórico, los análisis críticos de las películas se separaron de su lugar en la historia del cine, y se centraron en la relación entre el tema y el estilo, a través de la puesta en escena. Las críticas a películas de directores diversos rodadas en países y años muy lejanos entre si compartían las páginas del mismo número de una revista especializada, creando la sensación de simultaneidad, de ahistoricidad. Es esto lo que harían en *Cahiers du Cinéma* y sería la base de su "política de los autores".

4.1.5 Conclusión / Esencia

4.1.5.1.- *Mise en scène* es un concepto histórico

Para Bordwell, el concepto "*mise en scène*" se refiere en realidad y sobre todo a una forma, que deberíamos denominar histórica, de puesta en escena, la que surge en la páginas de *Cahiers du Cinéma* y en sus otros textos de las ideas de André Bazin. Es la que él denomina "la alternativa Baziniana", es decir, "tomas largas, movimientos de cámara, *escenificación*, y cinematografía con gran profundidad de campo" (Bordwell, 2016).

Es por esta razón por la que Bordwell ampliará el significado del concepto de *staging*, hasta reemplazar, para él, al de puesta en escena (excepto lo que él denomina su sentido "técnico central" tradicional), precisamente para diferenciarlo de esa manera de entender la puesta en escena asociada a una época, a las ideas de Bazin y la profundidad de campo.

4.1.5.2.- La esencia es el *staging*

Para no confundirlo con el concepto histórico puesta en escena y para diferenciarlo de él, Bordwell crea este nuevo, "*cinematic staging*", al que a menudo se refiere como *staging*. Como hemos reflejado ya:

En cada momento, en la mayoría de cine narrativo, la escenificación cinematográfica (*cinematic staging*) ofrece a nuestra atención el terreno dramático, esculpiéndolo para (conseguir) efectos informativos, expresivos, y a veces simplemente pictóricos. (Bordwell, 2005, pág. 8)

Ese terreno dramático incluye para él los rostros y los cuerpos de los actores, las palabras y las reacciones a esas palabras también, y los gestos de los actores y las reacciones a esos gestos. Todos estos elementos trabajan juntos, sincronizados con la cámara. El *staging* incluiría tanto "la expresión y el movimiento de los actores" tal como solía ser explicado tradicionalmente, y como aparece en su texto *Film Art* desde 1979, como el trabajo con la cámara, "concretamente el acto de encuadrar" (Bordwell, 2005, pág. 9). Por eso menciona los efectos pictóricos.

Lo que él denomina *staging* se refiere al movimiento de los actores *en el encuadre*. Esa "puesta en cuadro", para él, es a la vez teatral, porque implica una escenificación, y pictórica, "ya que la pantalla, como un cuadro, presenta el espectador un plano vertical encuadrado" (2005. pág. 9). Es a todo esto a lo que él denomina *staging*, o a veces *cinematic staging*, y que constituye la clave de su concepto (aunque a veces lo use también para referirse al concepto más general de la escenificación sin más, entendida como "forma de presentar la escena").

Entendido como forma, se trata de una forma poco estudiada de puesta en escena, basada en los movimientos dentro del encuadre, a menudo sutiles, generalmente de ocultación y revelación más que en profundidad, o en una combinación de ambas técnicas, privilegiando esos movimientos frente al montaje.

El *staging* supone la actualización del concepto puesta en escena (entendido en general y ahora no ya solo como mise-en-scene), para incluir a la cámara. *Staging* tiene que ver con la *escenificación*, pero entendida ahora como el modo en el que la que la escena es organizada *con y para la cámara*. Es decir, por un lado existe la versión tradicional de la puesta en escena, por otro esta nueva versión suya propia, que se refiere a la escenificación inseparable del uso de la cámara. En su caso limite, en el que se convierte en la seña de identificación de una tradición o estilo, es lo que aquí se ha denominado una forma de puesta en escena. Pero el *staging* es el concepto clave, la esencia o actualización del concepto puesta en escena.

4.1.5.3.- Se trata de dirigir la mirada del espectador

Bordwell insiste en su idea de que la principal función de la puesta en escena, o del uso combinado de la puesta en escena y del trabajo de cámara, es dirigir la mirada del espectador.

Bordwell menciona las estrategias de dirección de la mirada al alcance de los directores: el centrado del personaje principal es la más evidente, pero también el modo en el que está iluminado el interior del plano, así como el uso de la frontalidad, que dirige la atención sobre el personaje más favorecido por la cámara y el dialogo, pues el espectador tiende a mirar al personaje que está hablando en ese momento (Bordwell, 1995, pág. 228). También menciona el uso de la simetría, del centrado y descentrado, la mostración y ocultación, el encuadre selectivo, y las diagonales pujantes. Son todas ellas estrategias de *staging*, de escenificación y uso de la cámara, estrategias de puesta en escena que implican la dirección de la mirada.

4.1.5.4.- La invisibilidad del *staging*

"El estilo interviene en nuestra experiencia del filme en muchos niveles" (Bordwell, 2005, pág. 35). Pero Bordwell ha comprobado y en cierto modo denuncia (en 2005) que "el escrutinio del estilo", su estudio en detalle, es algo común en la historia del arte o en la musicología pero no en los estudios de cine. Mientras que los cineastas

ponen un montón de energía, nos recuerda, en hacer que sus filmes tengan una determinada apariencia y no otra, los estudiosos del cine aun no parecen lo bastante ocupados o conscientes de esa forma, en particular del *staging*.

Algunos teóricos del cine llaman 'invisible' al montaje, pero tanto para los espectadores normales como para los expertos cinematográficos, el *cinematic staging* sigue siendo un arte realmente imperceptible. (Bordwell, 2005, pág. 8)

4.2.- Jacques Aumont (Francia, 1942)

Libros incluidos:

- *La mise en scène* (Ed.) (2000)
- *Le cinéma et la mise en scène*⁶¹ (2006)

Jacques Aumont es en la actualidad profesor emérito de la Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3), director de estudios de la École des Hautes Études en Sciences Sociales y profesor de la École Nationale Supérieure des Beaux-Art de Paris. Es autor y editor de más de 20 libros e innumerables artículos, sobre el cine y otras disciplinas relacionadas con él, desde que en 1967 comenzara a colaborar en *Cahiers du Cinéma*.

Inicialmente interesado en la semiología cinematográfica, a finales de los años 1980 las investigaciones teóricas en las que participa "se emanciparon del modelo lingüístico y semiológico para inscribirse en el contexto de la historia del arte y de la reflexión en general" (Aumont et al, 1985, pág. 308)

En su página de la universidad dice que, entre sus intereses, además de la figuración y la interpretación, está "la crítica de las nociones críticas", y menciona como ejemplo la noción de puesta en escena (*mise en scène*).

4.2.0.- Presentación

Durante dos sesiones anuales, las de 1996 a 1997 y de 1997 a 1998, tuvieron lugar en la Cinemateca Francesa de París una serie de conferencias que versaban sobre La Puesta en Escena (*La Mise en Scène*). Pronunciadas por diversos académicos, fundamentalmente franceses, pero con la colaboración de otros de varios países europeos, más de cuarenta conferencias exploraron el concepto, girando alrededor de "la idea de que la *mise en scène* designa una cierta relación de los cuerpos actorales en el espacio escénico" (Aumont, 2000, pág. 129).

⁶¹ Existe traducción en castellano Aumont, J. (2013). *El cine y la puesta en escena* (Cohilue).

Una gran parte de esas conferencias fueron después incluidas en 2000 en un libro con el mismo título, editado por Jaques Aumont, en cuya introducción él presenta sus ideas sobre el concepto, y en el que participa además con otro artículo. Como explica allí Aumont, se trataba sobre todo de un intento de "explorar los márgenes de este concepto cinematográfico".

Aumont publicaría en 2006 un libro, ya en solitario, titulado "Le cinema et la mise en scène", en el que amplía y desarrolla los conceptos mencionados y desarrolla sus ideas.

La puesta en escena no es un concepto aislado. Aunque esta tesis tiene un marco conceptual y temporal muy preciso, en el caso de Jacques Aumont las ideas que aquí se reflejan se hacen eco de algunas otras presentes en otras de sus publicaciones. Somos conscientes de que, como en el de David Bordwell, nos encontramos ante un intelectual de primera línea mundial, y su pensamiento requeriría de una tesis dedicada en exclusiva.

4.2.1.- Introducción / Definición

Aumont considera diversas definiciones del concepto, que pueden funcionar simultáneamente; en ellas se nota la influencia, no sólo de su pasado si no de su presente teatral. También propone una manera personal de enfrentarse a la historia del mismo, partiendo de la figura del *metteur en scène* (director de escena o director de teatro).

Uno de sus principales intereses es investigar en cómo hizo o hace el cine para separarse del teatro, y en por qué, si el objetivo era diferenciarse, se usara, sin embargo, para ello la aplicación al cine de un concepto teatral. Lo que parece estar diciendo, como veremos, es que el cine no puede separarse (del todo) del teatro mientras usen como elementos centrales conceptos heredados del teatro.

4.2.1.1.- La lengua del cine

Aumont cree que el concepto ha producido muchos excesos y ambigüedades, provocados principalmente por ser un concepto heredado del teatro que no encuentra un fácil traslado al cine. "Si la puesta en escena es un gesto teatral, cómo ha de comprenderse su alcance en el cine", se pregunta Aumont (2013, pág. 9). Para explicar sus ideas, empieza por exponer diversos posibles significados del concepto.

Uno principal, siguiendo simplemente las palabras que componen el concepto puesta en escena, implica una escena y algo que poner allí. Es "su sentido concreto" (Aumont, 2013, pág. 98), que ha heredado del teatro. Este modo de entenderlo, como concepto técnico, remite al rodaje, a todo lo que ocurre en el decorado, a "la puesta en lugar" y a elementos como "la actuación, los actores, el espacio, los trayectos, los puntos de vista" (Aumont, 2013, pág. 9).

Otro significado amplía ese concepto para extender su campo de acción "metafóricamente" más allá del instante del rodaje. Es un principio general, metáfora de todo lo fílmico, que remite, para Aumont, a "el arte de reglar las tomas para obtener un cierto resultado en la imagen" (Aumont, 2013, pág. 9). Este significado parece remitir para él al propio trabajo del director, al acto de dirigir.

Y aun habría un tercer significado, más vago (pero más relevante para esta investigación), una cualidad "que diferenciaría a los filmes que tienen puesta en escena de los que no la tienen". Ya no lo considera solo una técnica sino "una ciencia, un arte, una sensibilidad".

Poner en escena es un asunto de técnica, que se aprende, se practica y se razona; pero finalmente, toda esa técnica apunta únicamente a obtener un efecto que debería llamarse estético. (Aumont, 2013, pág. 9)

Es este sentido del concepto, propiciado desde las páginas de *Cahiers du Cinéma*, del que, por ejemplo, habla Rohmer cuando dice "Belleza -o bellezas- es un concepto que juzgo preferible al de Puesta en Escena" (citado por Aumont, 2013, pág. 9)

La puesta en escena es pues, ni más ni menos, esa herramienta que permite construir, partiendo de elementos del mundo (aunque sean ciento por ciento teatrales) la presentación convincente de una historia que nos permite recibirla con placer, comprenderla y asignarle un estatus ontológico particular (el de fingimiento lúdico o ficción⁶²). (Aumont, 2013, pág. 162)

Esta definición, concreta y sintética, le resulta, sin embargo, frustrante a Aumont, pues es, para él, demasiado evidente. Pero reconoce que tiene la ventaja de llamar la atención sobre la puesta en escena como acto de *presentación*, y también sobre la conciencia que el espectador tiene de ese acto como un engaño que, sin embargo, acepta, "como parte del contrato del filme" (Aumont, 2013, pág. 162).

Finalmente, la mejor definición que da, pues sintetiza sus ideas y las relaciona con la tradición francesa a la que pertenece, es esta:

La puesta en escena sería, en suma, la lengua del cine: su forma espontánea de representar los mundos posibles y al mismo tiempo el ejercicio mismo del arte. De ahí que la puesta en escena pueda ponerse en primer plano, exhibirse, volverse sobre si misma. (Aumont, 2013, pág. 162)

4.2.1.2. - Historia del concepto: El *metteur en scène*.

Para explicar el origen del concepto puesta en escena, Aumont revisa la historia del concepto *metteur en scène* (o director de escena, como se suele traducir en el teatro).

⁶² Para explicar el concepto de ficción tal como lo usa Aumont véase Schaeffer, J. (1993). *Narración ficcional vs. factual*. Una posible diferencia que menciona es: "la narrativa factual es referencial mientras que la narrativa ficcional no tiene referencia".

La expresión data de 1820, pero no es hasta principios del siglo XX cuando aparece como "personaje responsable de la unidad del espectáculo" (Aumont, 2013, pág. 125). Hay dos razones para su aparición. Una técnica, las nuevas tecnologías de maquinaria e iluminación exigen alguien que las conozca. Otra, el final de las convenciones del teatro clásico, que "automatizaban" la puesta en escena. La Forma escénica solía ser pobre y convencional, lo que importaba era el texto, lo que se decía (Aumont menciona los tiempos de Corneille). En tiempos pasados todo era convención, todo el que iba al teatro conocía el modo en que la pieza iba a llevarse a escena, no había sorpresa posible, porque no era importante. El teatro era un lugar en el que dejarse ver, de mostración social, dice Aumont.

Con la llegada del teatro burgués y romántico que aparece en el siglo XIX, la pieza puede montarse de diversas maneras, y hace falta quien elija, un intermediario, un intérprete.

La historia de la puesta en escena es la de un crecimiento constante de la función del *metteur en scène*: el espacializa y gestualiza el texto; luego, cada vez más, articula los elementos de la interpretación, incluso construye una gran interpretación del texto [...] llega verdaderamente a agregarle un discurso segundo. (Aumont, 2013, pág. 126)

Para Aumont, dos corrientes definen el final del siglo XIX, y están presentes durante todo el siglo XX. Una es la realista, representada inicialmente por Antoine, que cree en la presencia de lo real. En ella, los objetos y todo tipo de elementos de la escena deben ser reales, y los actores pueden actuar de espaldas al espectador, buscando una interpretación más natural. La otra es la que viene de Wagner y pasa por el simbolismo, que destaca por el uso del teatro como revelación, como obra de arte en sí, que lleva a la predominación del director de escena. Jean Moreas en su "Manifiesto del Simbolismo" dirá: "enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva, la poesía simbolista busca vestir la Idea de una forma sensible". Esta propuesta de "vestir la idea de una forma sensible" parece haber sido una de las más importantes funciones de este nuevo "director de escena".

A principios del XX, el teatro es ya "para muchos el arte de su puesta en escena". La búsqueda de la pureza del teatro, de la teatralidad pura, tiene lugar precisamente en los años en los que se elabora "la fórmula del largometraje de ficción clásica". Y llevará aparejada desde entonces, para Aumont, la preeminencia del *metteur en scène*, "su papel central, director y motor" (Aumont, 2013, pág. 126).

4.2.1.2.1. - Del *metteur en scène* teatral al autor cinematográfico

Aumont defiende que es a partir de esta nueva definición de *metteur en scène* de donde nace la idea del cineasta como autor, y la de la "política de los autores", asociada a este verdadero cineasta completo, "superlativo".

Un cineasta que, maestro de su arte y de sus intenciones -y también de sí mismo y del universo-, fuera capaz de encarnar un sentimiento del mundo a través de los cuerpos de los actores fotografiados en sus movimientos dentro de sus ambientes. (Aumont, 2000, pág. 8)

Esa cualidad de la puesta en escena, la de ser capaz de encarnar ese "sentimiento del mundo" que Aumont no duda calificar de romántico, no es fácil de explicar y por eso en realidad nunca fue del todo explicado en las páginas de *Cahiers du Cinéma* donde nació. Esta nueva noción fue allí "durante varios años utilizada como un arma, ofensiva más que defensiva, y casi jamás como un útil teórico o práctico" (Aumont, 2000, pág. 8).

Pero a pesar de ello, la *mise en scène* se convirtió en el concepto central, la moneda de cambio, dice Aumont, "el equivalente general del arte del cine".

4.2.1.2.2. - *Metteur en scène*⁶³, realizador, cineasta, autor

Cineasta, realizador, *metteur en scène* y en nuestro país director de cine, no son sin duda lo mismo, sin embargo lo cierto es que se usan normalmente como figuras intercambiables.

Aumont cree que hay dos vertientes de este trabajo en el cine, la vertiente técnica y la artística, el oficio y el arte. A ellas asigna, por un lado, las denominaciones "realizador" y "*metteur en scène*", y por otro lado "cineasta" y "autor". Vemos aquí rápidamente que la acepción más comúnmente usada en nuestro país, director de cine, no existe en lengua francesa.

Aumont cuestiona estas cuatro denominaciones teniendo en mente el papel que esa figura juega en el nuevo teatro que surge a la vez que el cine, ese en el que el *metteur en scène* se apropia del texto para, a través de un conjunto sincronizado de herramientas estéticas dotarlo de un sentido, actualizándolo o conectándolo con el presente.

"¿Cómo nombrar a ese individuo con pretensiones de artista pero cuya obra no resulta del cara a cara acostumbrado sino de una colaboración?" (Aumont, 2013, pág. 15). Para responder a esta pregunta surge el término cineasta, que se asimila al pintor, escultor o músico, pero que enseguida sirve para referirse tanto a los realizadores como a los actores y productores. Esta dificultad es en parte responsable de la aparición del concepto de autor.

El término más utilizado entonces es el de realizador, referido a aquel que hace realidad lo que hasta entonces está solo escrito en un papel. Aumont se hace eco del debate que persistía entonces en el renovado teatro entre los verdaderos *metteurs en scène* y los simples realizadores. Para pertenecer al selecto grupo de los primeros hacía falta tener una verdadera visión personal del texto, y aportarle a través de la puesta en

⁶³ No existe una buena traducción de este término *metteur en scène* en el vocabulario cinematográfico, así que nos quedamos con la versión francesa, que hace referencia al responsable de la puesta en escena. Existe director de cine, pero ya no remite a la escena.

escena los elementos necesarios para transmitirla. Es esto lo que parece pedírsele a este "metteur en scène", para considerarlo como tal (aunque luego, desde *Cahiers*, se le dé la vuelta a este asunto⁶⁴).

4.2.1.3.- Michael Mourlet y *un arte ignorado*

En 1959, *Cahiers du Cinéma* publica un texto, titulado "Sobre un arte ignorado" firmado por Michel Mourlet⁶⁵, que para Aumont supone "uno de los manifiestos más directos jamás escritos sobre cine" (Aumont, 2013, pág. 73).

No resulta nada evidente el pensamiento de Mourlet, ni siquiera para Aumont. Su propuesta es muy rica precisamente porque es imprecisa, poética. Mourlet tiene una concepción del artista que mezcla ideas clásicas y modernas. El mundo está ahí, delante del artista, que quiere transformarlo en obra de arte. Lo que debe guiarle, dice, es la "belleza", esa parte de la realidad susceptible de "actuar inmediatamente sobre nuestra sensibilidad" (Mourlet, citado en Aumont, 2013, pág. 77).

Si nos interesa, siguiendo a Aumont, es porque Mourlet cree que la puesta en escena en el cine en realidad lo es todo, es el modo en el que el cineasta, devenido en creador total, escribe o compone su obra. Ese verbo que nos falta, que en los novelistas llamamos escribir, que en los músicos denominamos componer, y en los pintores sencillamente pintar, es en el cine "poner en escena".

⁶⁴ Truffaut diferencia en su artículo "Una cierta tendencia..." (1954) entre meros "metteurs en scène" y verdaderos autores.

⁶⁵ Michel Mourlet fue el componente más visible del grupo de críticos cinematográficos denominados "mac-mahonistas", que integraba junto a Michel Fabre, Pierre Rissient, Jacques Serguine, Bertrand Tavernier, Bernard Martinand, Alfred Eibel et Patrick Brion. Fueron llamados así por el cine de París en el que solían reunirse, el Mac Mahon. Su artículo formaría parte de un libro de igual título dedicado a sus ideas sobre la puesta en escena, publicado en 1965. Entre 1960 y 1966 dirigió la revista *Presence du Cinéma*.

4.2.1.3.1.- La verdad del mundo para Mourlet

Mourlet pone el acento en la realidad, lo que él llama la verdad del mundo, ante la cual le pide o exige al cineasta "transparencia", una especie de mirada no intervencionista. Hay algo aquí de esa preeminencia de lo real que defendía también entonces Bazin. "La *transparencia absoluta* de una mirada posada sobre actores *absolutamente naturales*" (Aumont, 2013, pág. 82, las cursivas son suyas).

Lo que Aumont encuentra y valora en Mourlet es, además, que "no hay puesta en escena más que fundida (y fundada) con el mundo, con el ser" (Aumont, 2013, pág. 84). Hay en su idea una búsqueda de la *virtud*, dice Aumont, para referirse a la pureza de una puesta en escena que no tiene nada de artificial, que no tiene ninguna pretensión de "estilo ni expresividad, y también, desembarazada del envanecimiento egoísta del autor [...] y del actor" (Aumont, 2013, pág. 84).

Para Mourlet, explica Aumont, el cine nos acerca a la verdadera esencia del ser, la "presencia", el cine nos ayudaría a "tener la intuición y el sentimiento" (Aumont, 2013, pág. 97) de aquello que perteneciente a la realidad no acabamos de entender porque es ambiguo.

4.2.2. - Elementos

Aumont apenas se detiene en los libros analizados a mencionar todos esos medios técnicos relacionados con la cámara con los que cuenta el cineasta para hacer su puesta en escena: "el ángulo, la distancia, el escalonamiento de planos en la imagen, la luz y sus graduaciones, la amplitud y la velocidad de los gestos" (Aumont, 2013, 163).

La clasificación de los elementos que más le interesan parte de la idea central de su concepción de la puesta en escena, a saber, se trata de una herencia tanto del teatro como de la literatura, y su función como veremos es escapar de esa herencia. Su clasificación se basa entonces en dos grandes bloques, aquellos elementos que hereda del teatro, y los que hereda de la literatura.

Para presentar y discutir estos elementos, Aumont recurre a la historia del cine, a la búsqueda de ejemplos que ilustren tanto los elementos que selecciona como las transformaciones que se van sucediendo en los mismos.

4.2.2.1.- Elementos heredados del teatro: la escena y la palabra

El concepto, como se sabe, se trasladó desde el teatro al cine de los inicios y trajo con él diversos elementos. En los mejores casos, los más ambiciosos intelectualmente y artísticamente, Aumont menciona que supusieron "una nueva importancia dada a los gestos: puesta en lugar, dirección de actores, imposición de un ritmo global, búsqueda de una unidad visual de los decorados y vestuarios, etc." (Aumont, 2000, pág. 6)

Pero a Aumont le interesa especialmente, y así los destaca, el trabajo con dos elementos que podemos calificar de más esenciales, o de previos a los mencionados: la constancia del espacio en el que transcurre la acción, la escena, y la presencia constante de la palabra, palabra hablada desde la aparición del sonido pero antes escrita en los intertítulos.

Aumont estudia los elementos de la puesta en escena a partir de esos dos conceptos claves más grandes, que los engloban o con los que se relacionan. La escena, por ejemplo, tiene que ver con todo lo relativo al espacio, la escenografía, pero también con el trabajo del actor (en su interior) y con la manera de construir la escena, el *découpage*. Pero el trabajo del actor tiene también que ver con la palabra hablada. Así que su distinción no es exclusiva, elementos de una clasificación más clásica pueden pertenecer ambos, como el trabajo del actor, o el *découpage* que, como veremos, tiene para Aumont que ver también con la herencia literaria.

4.2.2.1.1.- La escena

El elemento inicial, germinal, básico, es la escena. Procede, nos recuerda, de la *skene* del teatro griego, "un espacio particular que escapa a las leyes del espacio

cotidiano para sustituirlo por otras leyes, posiblemente artísticas, seguramente artificiales y convencionales" (Aumont, 2013, pág. 8).

Esa escena, de algún modo, parece estar presente siempre, como espacio alternativo al mundo real. Ese es el lugar en el que se "pone" a los actores, ese es el espacio en el que interpretan "una topología de gestos narrativos y mostrativos", que remiten a la definición de *skene* como lugar en el que entran en juego unas convenciones que le permiten, por unos minutos, usurpar el lugar de la realidad.

Ese espacio, que en el teatro ocupa el escenario, pero en el cine es ficticio, pues solo vemos de él un rastro en la pantalla, es sin embargo común a ambos medios, en el sentido al menos de su estabilidad. En el escenario, da comienzo una escena o un cuadro, que se caracteriza por transcurrir en un decorado creado para ella, recortado por la boca del escenario, aforado se dice en el argot teatral. Durante un tiempo más o menos largo, tiene lugar en ese espacio recreado una situación dramática, con los límites que ese espacio implica. Y en el cine cada situación transcurre también en un espacio, es eso, cuando ocurre así, lo que nos permite seguir hoy hablando de escena. La puesta en escena en el cine primitivo, y más adelante, tiene lugar en un solo espacio, ese espacio que es su elemento esencial y al que llamamos la escena, que con el desarrollo del cine se va haciendo "cada vez más grande", es decir va desbordando las fronteras del escenario teatral, las limitaciones de la escenografía, y al que, a diferencia de en el teatro, el espectador accede desde muy pronto en la historia del cine desde múltiples puntos de vista.

"¿Cómo se encarga el cine, arte de la reconstrucción *a posteriori* (el montaje) para dar el sentimiento de una unidad, una coherencia, de una homogeneidad, todas (esas) cualidades que hacen la escena, que son la escena?" (Aumont, 2000, pág. 7). Aumont se está preguntando así sobre la relación entre puesta en escena y *découpage*,

de la que enseguida hablaremos, pero al hacerlo nos presenta las características esenciales de la escena: unidad, homogeneidad, coherencia⁶⁶.

4.2.2.1.2.- La palabra (hablada)

La palabra, nos recuerda Aumont, está en el centro de la representación teatral. Y el teatro como forma de espectáculo, como el cine, siempre ha sido sospechoso de no ser lo bastante intelectual, de no requerir más que un espectador pasivo, al que en cambio la literatura exige, dicen, de su participación y actividad. Pero, a la vez, el texto teatral de origen es considerado un género literario, al que parece bastarle ser leído "en silencio", como una novela, para cumplir su función o gran parte de ella, "teatro puro cumplido en el libro", dirá Mallarmé en 1887 (citado en Aumont 2006, pág. 18). El debate se establece entre el teatro como espectáculo y el valor propio de las palabras, debate que llega de igual modo al cine, entre la importancia de los diálogos y el valor de lo visual.

La representación teatral, para esta concepción del siglo XX que tan bien perdura, y nutre la televisión, está hecha solo para escuchar un texto, para escucharlo decir y para escuchar lo dicho. (Aumont, 2013, pág. 20)

Dejando atrás los problemas específicos del cine mudo y sus intertítulos, cuando, poco después de la llegada del sonido, que la había inmovilizado, la cámara de cine recupera la movilidad, lo hace sin renunciar a la palabra como elemento clave para transmitir el sentido. Entonces los productores anuncian "películas 100% habladas", y ese objetivo no acabará de abandonarse nunca. La crítica reaccionaría contra esta corriente, "favoreciendo el valor poético de la imagen [...] y la expresividad propia (de ella)". Pero la palabra conservó la prioridad.

Aumont cree que, incluso hoy en día, en gran parte del cine narrativo del que hablamos aquí, la palabra tiene "el papel clave y determinante". A esto Aumont lo

⁶⁶ También se pregunta si queda algo de la escena teatral en esa escena del cine, y si el papel del actor es el mismo en ambas escenas. Son preguntas que él plantea, como reflexiones sobre la puesta en escena, y que deja sin respuesta. Pero le sirven para resaltar la herencia de un medio en otro.

denomina "logorrea". El trabajo del actor se centra entonces en el dialogo, en decir el dialogo del modo más adecuado, "sin equívoco y sin obstáculo" (Aumont, 2013, pág. 27).

La dicción del actor, su manera de decir todas esas palabras en el cine, es una herencia también del teatro, en el que hay dos tradiciones:

la que se esfuerza por naturalizar el dialogo, por tornarlo tan corriente como sea posible, por olvidarlo; la que, por el contrario, lo privilegia, lo acentúa, lo presenta al auditor por el mismo y por sus cualidades sonoras. (Aumont, 2013, pág. 25)

Dos maneras de decir el diálogo que están presentes también en el cine, al menos como posibilidades, también hoy en día, aunque se tiende a la primera opción.

4.2.2.1.3.- Los actores y sus movimientos

El guion en los inicios era algo muy esquemático, parecido a una sinopsis, sobre todo una herramienta de producción, lo cual sigue siendo hoy día. El director trabajaba para llenarlo de emoción, a través de los actores. También para dotarlo de belleza visual, para lo que se valía de la fotografía y el decorado. Su trabajo estaba limitado por lo que puede hacerse dentro de esos "cuadros" heredados del teatro, rodados generalmente desde un punto de vista frontal.

La puesta en escena se basaba entonces tanto en la colocación de la cámara como en el movimiento de los actores dentro del cuadro. El movimiento puede ser lateral, y eso implica las entradas y salidas del cuadro (similar a las entradas y salidas de bastidores), pero puede ser también en profundidad, una técnica que ya conocían los directores de teatro. Para acortar la escena, para aligerarla y darle ritmo al espectáculo, el cine contó pronto con el salto a otro espacio diferente, que el espectador entendió con facilidad, y con el montaje paralelo. Pronto D. W. Griffith propone o descubre una argucia clave para relacionar los decorados: si un personaje sale de cuadro por un lado del plano, y entra en el siguiente por el lado contrario del plano, el movimiento parece mantenerse, y los dos

decorados quedan así unidos, "la dirección de su movimiento se haya preservada de un cuadro al siguiente" (Aumont, 2013, pág. 30).

Aumont menciona como muy relevante el instante (21 de Julio de 1908) en el que D. W. Griffith solicita a su camarógrafo, Billy Bitzer, que la cámara se acerque a los actores, "con el fin de mostrar mejor sus expresiones" (Aumont, 2013, pág. 36). Se convierte así en el primero en utilizar el *découpage*, el desglose en planos, una decisión "estéticamente significativa" para Aumont.

Desde entonces, durante mucho tiempo, el trabajo de puesta en escena trata de lo mismo, de lo que Aumont denomina "*mise en place*", que puede traducirse como la puesta en lugar, el modo en el que la acción de los personajes, hasta entonces solo sugerida en un papel, es trasladada a un lugar más o menos real, a partir del movimiento de los actores en él. Ese lugar que hoy nos permite seguir llamando a este trabajo "puesta en escena". Ese trabajo incluye también al modo en el que interpretan los actores, a sus "actitudes", su "mímica", y al control de sus "velocidades de desplazamiento".

4.2.2.2.- Elementos heredados de la literatura: el guion

Tanto el trabajo de los actores, como la presencia de esa escena, y la importancia de lo verbal, son muestras de la importancia que la herencia del teatro tiene en el cine. Pero el "primer cine" se apropia también "de otro gran lugar del lenguaje, la literatura" (Aumont, 2013, pág. 35).

El cine hereda también del teatro una tendencia, la de aprovechar la literatura preexistente, "los guiones de largometrajes americanos y luego mundiales fueron a menudo adaptaciones de obras literarias célebres u oscuras" (Aumont, 2013, pág. 40). La constancia de lo teatral en el cine no procede pues, nos recuerda Aumont, de basarse en

un guion teatral. Muy pronto, realizadores como Urban Gad⁶⁷, reconocen que "El film, en su ser íntimo, está más próximo a la novela o al cuento que al drama" (citado en Aumont, 2013, pág. 41).

Pero lo verdaderamente literario se resiste a ser llevado al cine. Es todo aquello que se dice "entre líneas", frases o párrafos imposibles de convertir en imágenes, como los estados de conciencia, pero también "los humores, los pensamientos de los personajes, de lo cual el cine, arte behaviorista solo puede dar cuenta indirectamente" (Aumont, 2013, pág. 43).

Aumont menciona muchos cineastas atrapados por la literatura, justificando su aseveración en los textos publicados de sus guiones, en los que las palabras no destinadas a ser dichas por los actores, las descripciones de la acción y en definitiva de todo lo que se ve, tienen en sí mismas un valor literario. Menciona a Carl Meyer, y sus cuidados guiones, que Murnau traicionaba ignorando sus propuestas de planificación. Pero también menciona a Antonioni, y a Tarkovsky.

El cine es un arte sintético, práctico y popular. Lo que caracteriza a gran parte de sus guiones es lo que se ha dado en llamar la base del "Estilo Clásico de Hollywood", su claridad y su coherencia, su causalidad, todo tiene una causa y toda causa tiene su consecuencia. Los guiones se prestan a la inclusión de descripciones que por su esencia no tienen utilidad, más allá de un valor de embellecimiento del propio guion, eso que nos permite decir que un guionista, como Antonioni, escribe muy bien.

La palabra escrita tiene siempre un potencial poético y literario (en el sentido ya mencionado), una ambigüedad. Al trasladarla al cine hay que resolver ese conflicto, encontrar un modo de convertir esas palabras o algo de ellas o de algunas de ellas en imágenes, imágenes valiosas como imágenes. Y ése es el trabajo de puesta en escena.

⁶⁷ Aumont destaca que debemos a Urban Gad uno de los primeros textos realmente válidos sobre el trabajo del director de cine: *Filmen: Dens Midler og maal*, Copenhague, Gyldendla, 1919. Urban Gad fue un director danés que trabajó en Alemania para PAGU (más tarde integrada dentro de UFA).

La puesta en escena es, en principio, ese lugar privilegiado para evitar tan virtual conflicto; desde Griffith e incluso anteriormente se haya destinada a fijar sin ambigüedades las situaciones y sus desarrollos, apoyándose en una lógica escénica probada, con sus vectorizaciones (delante/detrás, izquierda/derecha, alto/bajo) y sus convenciones bien establecidas (figura/fondo, perspectiva), ella da a ver inmediatamente lo que la lectura del guion o de la novela obliga a imaginar, a veces penosamente. (Aumont, 2013, pág. 45)

4.2.2.3.- El *découpage*

Muy pronto aparece en la historia de la producción cinematográfica esa herramienta que conjuga o trata de reconciliar los extremos antes mencionados, el guion como un conjunto de palabras escritas y la película hecha sólo de imágenes y sonidos. Se trata del *découpage*. La palabra obviamente francesa tiene varias acepciones, como explica Noel Burch, pero veamos lo que interesa a Aumont.

[El cine es] un régimen fuertemente marcado por la condición escénica, con un espacio global coherente claramente recordado a cada instante y con un *découpage* en planos sucesivos que procura no deshacer[lo] sino por el contrario reunir ["recoserlo"]. (Aumont, 2013, pág. 40)

Si traducimos *découpage* como guion técnico, podemos seguir el razonamiento de Aumont cuando dice que sirve de encuentro entre el guion y la película. Se trata de un desglose en planos, más concretamente de un despiece del guion en trozos o bloques de acción más pequeños que una escena, que incluyen, en su encabezado, una descripción del plano que le correspondería, del tamaño (plano general o prime plano, etc.) y tipo de plano (fijo o móvil, cenital o nadir, etc.) además de todo aquello que pueda ayudar en su rodaje y en la preparación del mismo. Esto que a menudo se denomina guion técnico es un paso más en el proceso de guion.

Entendido así, podemos retomar las ideas de Aumont cuando habla de él como constituido por unidades de rodaje. Es una propuesta de puesta en escena, que fue

utilizada dentro del sistema de estudios para preparar los rodajes y calcular sus costes. Aunque, como menciona Aumont, tampoco hay que sobrevalorar su importancia, ya que los directores del cine clásico se permitieron a menudo modificarlos, "cada vez que dicha modificación les parecía habilitar mejores soluciones para el film (especialmente cuando facilitaba la dicción del texto)" (Aumont, 2013, pág. 47).

Aumont sostiene que este *découpage* (previo) era una primera versión de la puesta en escena. Pero más adelante se contradice o enriquece el concepto al afirmar:

El *découpage* no es la puesta en escena puesto que ella implica otras decisiones que las relativas a la ubicación de la cámara y a la duración del plano (es preciso reglar los desplazamientos, los movimientos, la coreografía del cuerpo de los actores, los ritmos de la elocución, las miradas, y, anteriormente, la escenografía, el vestuario y la iluminación). (Aumont, 2013, pág. 48)

Obsérvese que *découpage* ha pasado en este texto anterior a designar no ya esas hojas de papel en las que figura troceado en planos el guion literario que le precede, sino el modo en el que la película transcurre troceada en la pantalla. Sin él, -añade Aumont- "la puesta en escena estaría condenada a ser por siempre el calco de la puesta en escena teatral (y a prohibirse, pues, entre otras cosas, la ubicuidad del punto de vista" (Aumont, 2013, pág. 48).

El salto de lo que podríamos, ya que Aumont se lo permite también, denominar *découpage* teatral a un *découpage* cinematográfico es muy revelador. El primero sería el desglose en cuadros, limitados por la boca del escenario, "aforados" o encuadrados por él, con todo lo que eso tiene de artificial, pues no hay nada real fuera de escena relativo a la acción que tiene lugar en escena más que el propio teatro.

En el cine, cada plano mantiene siempre y exige que la realidad de lo que ocurre en él se extienda más allá de sí mismo, a los planos que le preceden y suceden, dentro de un espacio ficticio similar al espacio real, al que llamamos espacio fílmico, hecho de imágenes. Un espacio que percibimos como similar al mundo real, que nos remite al

mundo real; es lo que llama Aumont "la pendiente realista" del cine, heredada de la relevancia de lo real en la fotografía y a lo que Barthes denomina su valor indexal.

La gran ventaja sobre el espectador que tiene aquel que dirige la creación de una película, es su libertad a la hora de elegir desde donde ver lo que ocurre, el espectador acepta esa convención, y asiste pasivamente a estas decisiones siempre que no le incomoden, siempre que sean coherentes con la narración. Pero a la vez a estas decisiones, a este *découpage* que es una de las herramientas de la puesta en escena, se le pide lo mismo que a cualquier otra actividad artística. Como dice Aumont, por un lado debe "aunar lógica e inventiva, coherencia de puntos de vista y variedad, continuidad de la mirada y expresividad". Por otro lado, debe ser también una "marca personal del cineasta, el juego de su mirada".

No cabe duda que desde hace veinte años se aspira menos al ideal de la puesta en escena, y es el segundo término (la libertad de la mirada) el que acaparó todo el espacio, llegando en ocasiones hasta lo arbitrario absoluto. (Aumont, 2013, pág. 50)

Para Aumont, el *découpage* parece ser la pieza clave de la puesta en escena, "todo salvo una operación técnica. Es un recorrido intelectual y estético que participa de la relación del filme con su texto tutor y que acomete lo que es casi imposible: dar al escrito una cualidad cinematográfica" (Aumont, 2013, pág. 47).

Aumont destaca unas palabras de Rohmer: "El *découpage* es el elemento primero de la puesta en escena [...] el nervio de la puesta en escena es el *découpage*. ¿Qué es, si no, filmar? Es saber dónde poner la cámara y cuánto tiempo quedará allí. El *découpage* es, para mí, el misterio" (Rohmer, 2004, citado en Aumont, 2013, pág. 47). Ese misterio sería para Aumont la marca personal de cada cineasta, "el juego de su mirada, -sin reglas a priori más que las de la expresión, las del encanto, la elegancia, en síntesis sin otras reglas que las del arte" (Aumont, 2013, pág. 50).

4.2.2.4.- Fílmico, arquitectónico y pictórico: Otro modo de clasificar los elementos de la puesta en escena.

Aumont recupera un texto de Eric Rohmer (*L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau, 1977*) una manera diferente de clasificación de sus tres elementos o aspectos principales, a los que Rohmer denomina: fílmico, arquitectónico y pictórico.

Fílmico sería todo lo que tiene que ver con el *découpage* y el montaje. Arquitectónico, todo lo que tiene que ver con la escenografía, incluyendo aquí no solo los decorados sino también el atrezzo y el vestuario. Pictórico sería todo lo que remite a la belleza plástica de las imágenes en sí mismas, al trabajo dentro de un encuadre plano que remite a estilos y formas pictóricas.

"Murnau quiere convencernos, dice Rohmer, de la realidad de eso que vemos, de su plena realidad" (Aumont, 2013, pág. 152). Para ello dota a sus imágenes de una precisión y un detalle que producen esa impresión de presencia que él busca, lo que produce esa sensación de ser "un filme en el presente".

Para Rohmer, y para Aumont, Murnau es un cineasta de la imagen. Si otros, como Eisenstein, ponen el acento en el sentido, trabajado de un modo analítico a través del montaje, Murnau (y Aumont) parece creer en la fuerza de las imágenes, ellas por sí mismas capaces de emocionar, sintéticamente, capaces de movilizar un potencial "de emoción y de sentido". Lo valioso aquí es destacar que, para Aumont, Murnau le sirve a Rohmer como ejemplo para decir que el trabajo de puesta en escena implica "plantearse y resolver problemas de imagen" (Aumont, 2013, pág. 154).

4.2.2.4.- El encuadre para Michel Mourlet

El encuadre es uno de los elementos clave para Aumont. Es algo en lo que coincide con Mourlet. Para este último, "todo está en la puesta en escena", para él es como el río de palabras de un poema, y el lugar de la puesta en escena es el encuadre. El cineasta crea un mundo a partir de "la puesta en su lugar de los actores y de los objetos,

sus desplazamientos en el interior del encuadre" (Mourlet, citado en Aumont, 2013, pág. 81). Mourlet defiende la idea del encuadre, y no la escena, como principio rector, como espacio de creación, aunque sea a base de imágenes planas. Es en el encuadre donde se produce esa intensificación que interesa a Mourlet (y a Aumont). "Todo sucede como si el encuadre, encerrando la puesta en escena, clarificándola, volviéndola definitiva, deviniera una especie de lente que focaliza su energía" (Aumont, 2013, pág. 82). Aumont cree que Mourlet, aunque propone esta idea tan atractiva, se ve obligado por la rigidez de sus planteamientos a no darle demasiada importancia, pues "ello otorgaría a los parámetros de la imagen un valor expresivo propio, cosa que no está dispuesto a hacer" (Aumont, 2013, pág. 82). Pero es en esta mención donde podemos ver reflejada una de las ideas clave de Aumont: la de la relevancia de la imagen en la puesta en escena.

4.2.3.- Formas

Existieron y perviven, para Aumont dos modos o formas de puesta en escena. Una, la que he denominado la puesta en escena analítica, volcada en el control, con su vocación científica de detallarlo todo. Llevada al extremo, sus postulados previos, sean sobre el sentido o sobre la forma por sí misma, apenas son legibles ya salvo por un experto que se detenga en un análisis preciso. Pero al cineasta le han servido para crear su película, desde un análisis y un respeto al guion.

Frente a este modelo, surgió otro (su primer exponente claro es Roberto Rossellini). Lo denominaré la puesta en escena abierta (por estar abierta al azar). En ella hay tanto cálculo como reconocimiento de que siempre hay un espacio para el azar en el rodaje de un filme.

4.2.3.1.- La puesta en escena analítica.

Para explicar cómo funciona esta forma de trabajar, basada en el análisis y finalmente en el control por parte del cineasta, Aumont se vale de las ideas de varios directores, con los que van explicando diversos momentos del desarrollo de esta manera de puesta en escena.

4.2.3.1.1.- La puesta en escena analítica en el cine mudo

Uno de los pocos realizadores del cine mudo que explica su trabajo por escrito es Urban Gad. Para él, además de ocuparse de los actores y del ritmo global, el cineasta tiene como principal responsabilidad todo lo relativo al guion, (el respeto al guion, dice Aumont), que se basa en su estudio "a fondo y por entero". En esta época en las que los actores compatibilizan su trabajo en los estudios con sus funciones de teatro, él es el único que tiene "una perspectiva global de la historia", que tiene que ver con "el sentido y la interpretación" que él quiere darle al relato.

Todo lo anterior trabaja en una misma dirección, la de convertir al filme resultante en un "organismo viviente". En el corazón de ese organismo, Gad coloca al actor. Para Gad, "poner en escena es ante todo encuadrar". Dirigir a los actores es también hacerles conscientes de que su trabajo está encuadrado, de que hay una cámara que debe seguirles, pues el objetivo principal del encuadre es el rostro del actor, y su misión es hacerlo legible, "darle la mayor legibilidad posible" (Gad, citado en Aumont, 2013, pág. 131). Legibilidad y armonía estética son para Gad los dos principios esenciales del encuadre, y por tanto de la puesta en escena. Aumont resume así las ideas de Gad sobre el acto de poner en escena:

Habiendo fijado el encuadre (ángulo de toma y distancia) prever hasta el detalle la ubicación de cada uno de los actores en cada instante, el juego de sus miradas, la posición de sus cuerpos, con vista a un efecto de conjunto claro y estéticamente satisfactorio. (Aumont, 2013, pág. 131)

4.2.3.1.2.- La puesta en escena analítica en el cine sonoro

Para explicar el concepto de puesta en escena que prevalece en el cine sonoro Aumont recurre a Edward Dmytryk, realizador norteamericano de la época de los grandes estudios del Hollywood clásico, que, después de cuarenta años como director, a partir de los años ochenta escribe diversos textos sobre su oficio, el más relevante "*On Screen Directing*", de 1984.

Es un texto estructurado sobre el proceso de creación de un filme, desde las palabras del guion ("En el principio, estaba la palabra" son las primeras palabras del capítulo uno de su libro) hasta la primera presentación al público. Escrito a partir de su propia experiencia, el libro es un compendio de consejos, trucos y recetas, muy sencillos y algunos muy eficaces, y que revelan la personalidad de su autor. Frente al respeto al guion que proponía Gad, Dmytryk cree que el que tiene la última palabra es el director, y entre sus funciones está editar el guion y sus diálogos, en aras de su eficacia.

En relación a la puesta en escena, Dmytryk (1984, pág. 72-74) distingue entre *setup*, de difícil traducción al castellano pero asociada al concepto de diseño del plano y en planos, y *staging*, el acto de organizar la acción de los actores. El *setup* sería entonces fijar las variables de un plano dado, fijar la posición de la cámara y el objetivo que se usara, es decir, decidir lo que la cámara verá en ese plano y como lo verá. Incluye por tanto lo que ve, o sea la acción que tiene lugar delante de ella. Es la suma de esas dos funciones, decisiones, creaciones. La puesta en escena sería el resultado de la sincronización de ambos procesos, la adecuación de lo que ocurre delante de la cámara a las variables de ese plano dado⁶⁸.

Junto a lo que Aumont denomina "pequeños trucos de oficio", él destaca de la manera de trabajar de Dmytryk que lo que se busca es la mayor expresividad posible, la función de cada plano es servir a aquello que "dice o sugiere, [...], y decirlo de "la manera más clara y vigorosamente posible, sin excesos" (Aumont, 2013, pág. 137). "Cada plano debe pensarse en fusión de una doble obligación, hacia la expresión [...] y hacia los otros planos".

⁶⁸ Dmytryk explica que hay dos modos de trabajar (y Aumont dice que elegir entre ellos es una primera decisión de puesta en escena). Uno consiste en empezar por decidir el *setup*, y luego hacer el *staging*, o sea, primero se decide dónde va la cámara, con que óptica, y qué es lo que ve, qué parte del decorado. Luego se organiza la acción delante de ella, el *staging*. Esto es muy útil en aquellas situaciones en las que "los efectos visuales son importantes o el fondo del decorado cumple una función vital" La otra posibilidad es fijar los movimientos de los actores a partir de los ensayos y luego decidir las diversas posiciones de cámara que cubrirán la acción. O sea, hacer el *staging* primero y luego el *setup*. Es lo que él denomina "llevar la cámara a los actores" (Dmytryk, 1984, pág. 72).

Como pasaba en el cine mudo, ateniéndonos a lo que cuenta Urban Gad, y siguiendo a Aumont, a partir del estudio detallado del guion, el director diseña su puesta en escena, que debe ser guiada o se guía por una "*certa idea*" que el director tiene de lo que debe ser su película. Este principio rector, que debe ser comunicado con claridad y eficacia, es precisamente otro de los significados posibles de "puesta en escena" y es por eso por lo que Aumont concluye "así pues, todo es puesta en escena" (Aumont, 2013, pág. 136).

Si en el cine mudo, para Gad, se trataba de conseguir un efecto estético armónico "global" para cada imagen, en el sonoro hemos pasado, para Dmytryk a una sucesión de "puntos de vista expresivos y significativos, subrayando a cada instante el punto más interesante de la acción". Hemos pasado del concepto plano como cuadro-escena, el plano escena, al concepto de *découpage*. Lo que ambas maneras aun comparten es la idea de que existe un principio guía, fruto del análisis, en la necesidad de un análisis previo, y en la idea de director como una analista, capaz de descomponer (el guion, la escena) y de detectar y ajustar sus detalles más relevantes para el resultado final. Es lo que Aumont denomina "el fantasma del analitismo".

4.2.3.1.3.- La puesta en escena según Eisenstein, como modelo extremo de la puesta en escena analítica

Para Aumont, el cineasta que ha llevado más hasta el extremo esta visión de la puesta en escena como resultado de un análisis detallado del guion es Eisenstein. Se trata de un cineasta que sí construye una teoría para su trabajo práctico, un caso excepcional, que Aumont explica diciendo que es el resultado de que, desde muy pronto, compaginó su labor como director con la docencia (Aumont, 2004, pág. 48).

Incluso Aumont considera imposible describir completa la teoría de Eisenstein, ya que entre los años veinte y los años cuarenta evoluciona notablemente. Para acercarse aunque sea de un modo que él considera "una aproximación un tanto simplista" a su sistema de pensamiento, Aumont se ve obligado a descomponerlo en tres épocas, asociadas a las tres últimas décadas de su vida. "Imposible [...] comentarlo todo", dirá.

Intentaremos pues centrarnos en sus ideas sobre la puesta en escena (de su última época), y aun así también corremos el riesgo de esa misma simplificación, dada la complejidad de sus ideas, siempre en relación con otras de otros campos del conocimiento.

Para Eisenstein, el proceso de puesta en escena era el resultado de varias fases de trabajo, algunas heredadas del teatro. Para explicarlas creará nuevos conceptos, "*mise en jeu*" y "*mise en geste*", que, en un movimiento desde el interior del actor hacia sus gestos en el espacio, se superponen hasta producir la *mise en scène*, puesta en escena (Ver Eisenstein, 2014, y también Tortajada 2001). Pero es notable que este proceso tuviera como finalidad la creación de un montaje escénico, posteriormente descompuesto por el proceso de encuadre (*mise en cadre*), y el montaje.

En uno de sus últimos textos, Eisenstein explica que parte de la idea de Stanislavsky de *subtexto* y también del concepto de *acto fallido* de Freud (Eisenstein, 2014, pág. 3), para crear un sistema o método de trabajo que se inicia en el interior del actor. Poner en escena es, para él, "una práctica creativa que supone el paso de una historia, de una situación a su espacialización y puesta en acción por el actor" (Tortajada 2001, pág. 227). En el centro está el actor. *Mise en jeu*, puesta en juego, sería el modo en el que el actor hace visible un conflicto interno, lo corporeiza, un comportamiento provocado por "un dispositivo complejo de motivaciones" (Tortajada 2001, pág. 227). "Junto a ella, hay además un acción- gesto, que da forma a ese comportamiento, que se materializa en la *mise en geste*, puesta en gesto" (Tortajada 2001, pág. 239), el comportamiento llevado al nivel máximo de detalle, el gesto, para, como menciona Aumont "prever el menor detalle para cada instante de la acción" (Aumont, 2013, pág. 143).

Eisenstein defendía que en el cine no existe ninguna escena, más allá de una escena ideal, imaginaria, mental, "el cine no tiene escena sino espectadores sentados en una sala para observar una pantalla", dirá (citado en Aumont, 2013, pág. 141). Pero a sus alumnos les empujaba a trabajar e imaginar "una puesta en escena ideal y global", su forma de trabajar quedó reflejada por uno de sus colaboradores en Lecciones de Cine de

Eisenstein (Nizhny, 1964). El objetivo de algunos de sus ejercicios era una puesta en escena pensada para el teatro. Nizhny resalta que, para Eisenstein, tanto la planificación como el montaje "brotan" de la puesta en escena⁶⁹, "la división de la acción en planos y luego la unión final de los planos para formar una continuidad de montaje están prefijadas por la puesta en escena" (Nizhny, 1964, pág. 48). Como menciona Aumont, para Eisenstein la puesta en escena real de un filme "debe dar cuenta a la vez de los datos dramáticos y formales propios del teatro y propios del cine". En el teatro, el drama se descompone en actos, que a su vez se descomponen en escenas, y éstas en acciones. En el cine, según Eisenstein, la descomposición analítica continúa: cada acción se descompone en unidades de montaje [...] y cada una de éstas en sus planos constituyentes. "Del drama al plano, cinco etapas de disección, de descomposición, de análisis" (Aumont, 2013, pág. 141)

En sus cursos de dirección de cine en el VGIK, el Instituto Cinematográfico Nacional de Moscú, Eisenstein se centra fundamentalmente en los últimos tres estadios: de la escena al plano. Su propuesta metodológica puede extenderse hasta incluir una idea global del drama, de la película, hacia lo que Eisenstein llamaba "conflicto motor, el corazón del drama su sentido profundo (Aumont, 2013, pág. 145). Por el otro extremo, puede llevarse hacia un detalle de lo que en cada plano podría estar en juego, lo que Aumont califica como "un trabajo de fino análisis que desciende al nivel más íntimo de las acciones que componen la acción de conjunto" (Aumont, 2013, pág. 143).

Tal como Aumont dice, "el analitismo no tiene fin", el plano puede ser descompuesto en unidades más pequeñas, buscando en el plano no desglosado un equivalente del *découpage*, lo que Eisenstein denomina "montaje latente" (Aumont, 2013, pág. 143).

⁶⁹ Es perfectamente posible, nos parece, no obstante, que esta manera de proceder fuera solo una estrategia pedagógica, destinada a hacer conscientes a sus alumnos de todas las facetas, estudiándolas sucesivamente, en vez de simultáneamente como suelen o al menos pueden darse.

Poner en escena es pues, en principio, un proceso de descomposición, abstracto, intelectual, que desglosa la acción en pequeños fragmentos tratados seguidamente uno por uno. (Aumont, 2013, pág. 143-144)

En el origen, como en los casos de Gad y Dmytryk, está el guion. El director lo analiza y extrae de él su interpretación, su significación, el sentido que el drama tiene para él. Y entonces, en un proceso de descomposición, va construyendo el significado necesario de cada una de las escenas, que a su vez se crea en unidades más pequeñas, que se combinan para producir esa concepción buscada. El director "somete la puesta en escena al guion y exige que cada decisión sea justificada por la significación y la expresión que ella va a producir" (Aumont, 2013, pág. 143).

Lo que asusta a Aumont del proceso anterior, y le hace hablar de él como de "el fantasma del analitismo", es la pretensión (¿vana?) de que "todo puede calcularse" (Aumont, 2013, pág. 143). Y además, el hecho de que el director, con su proceso de análisis, se convierte en el único que sabe cuál es la interpretación adecuada del guion, "la buena: él dispone de la verdad".

Se trata de construir una gigantesca metáfora (visual, ocasionalmente también auditiva), que traduzca en imagen el sentimiento profundo que el realizador desea comunicar a propósito de la escena representada. (Aumont, 2013, pág. 146)

4.2.3.2.- La puesta en escena abierta

Son precisamente esos pocos directores que han explicado bien su oficio, Gad y Dmytryk, los que más claramente reconocen que lo real, entendido como la posibilidad de un accidente (la aparición de algo no previsto), está siempre presente en la fabricación de un filme. Esa realidad, ingobernable diríamos, coloca siempre al cineasta ante situaciones, elementos del rodaje, ante los cuales su control va a ser siempre reducido. El primero y más importante de ellos, el actor (Aumont, 2013, pág. 169).

Las películas suelen contar con ensayos previos al rodaje, sean completos o sólo de la siguiente escena a rodar (Dmytryk, 1984, pág. 68 y 69). Una de sus funciones es, desde luego, pulir las ideas de puesta en escena, ajustarlas y afinarlas al contrastarlas con los verdaderos decorados y los actores participantes, lo que Aumont denomina "la prueba de los cuerpos" (Aumont, 2013, pág. 169). Pero no es menos importante la función que cumplen de reducir la presencia de elementos no previstos, de "evitar los derrapes". Pero lo que un actor puede aportar una vez se inicia el rodaje de un plano dado tiene siempre un margen de azar, por muy fijados que estén sus movimientos dentro del plano⁷⁰.

Esta forma de puesta en escena que Aumont detecta, se fundamenta en dos actitudes que él reconoce que pueden parecer contradictorias. Por un lado, se busca, claro, el control, pero a la vez, el cineasta asume que, a veces, durante el rodaje, es posible renunciar a ese control y abrirse completamente al azar⁷¹, y "acoger lo que se presenta" (Aumont, 2013, pág. 170). Para él, esta actitud se ve bien en las películas que Rossellini rueda con Ingrid Bergman, con guiones mínimos (incluso con escenas que se ruedan cuando el director no está presente, según cuenta Alain Bergala (1990) en su texto *Voyage en Italie*, recomendado por Aumont).

4.2.3.3.- Un sentimiento de verdad

En ambos modos de puesta en escena, nos recuerda Aumont, la puesta en escena implica "una captura de lo real". Durante el rodaje, el cineasta busca los momentos de verdad, "de vértigo, de sublimidad, de gracia". Podría redefinirse la puesta en escena como el arte de crear las condiciones para que esos momentos sean posibles y sean capturados. Y habría dos modos de trabajar. Uno, el de la puesta en escena abierta, con

⁷⁰ Aumont menciona el caso de Sean Connery en *Marnie* (1964), película dirigida por uno de los directores que más control han ejercido nunca sobre la puesta en escena, hasta el punto de que consideraba que "el filme (ya) estaba completamente definido en su *découpage*". Aunque Hitchcock creía que no había apenas margen de improvisación en sus filmes, Aumont cree (y estoy completamente de acuerdo) que el modo de trabajar de Sean Connery en esa película "no encuadra muy bien en la concepción general de la puesta en escena" (2013, pág. 170).

⁷¹ Esta idea de "esperar lo inesperado", ese instante sublime, está presente, como nos recuerda Aumont, en las ideas de Michel Mourlet.

"un dispositivo de redes aparentemente laxas", tan flexibles que nada puede escapar de ellas (sería el caso de Rossellini). El modo contrario, lo que aquí hemos denominado la puesta en escena analítica, consistiría en reducir al máximo el espacio concedido al actor, para que cada pequeño acontecimiento que tenga lugar durante el rodaje "tenga una resonancia extrema" (Aumont, 2013, pág. 171).

Este modo abierto al azar de puesta en escena ha copiado a veces las estrategias del documental. Una estrategia utilizada ha sido trabajar sin guion, como hicieron desde la *Nouvelle Vague* en adelante, a veces, algunos directores como Rivette o Godard. La puesta en escena estaba así abierta inevitablemente a lo impredecible, y su cálculo era muy reducido o casi imposible.

Otro ejemplo de lo anterior sería esa cámara en mano siempre dispuesta para atrapar cualquier sorpresa (Por ejemplo, en "Rosetta" (1999) de los Hermanos Dardenne). Pero esa cámara móvil, propiciada hoy más que nunca por las cámaras ligeras digitales, se ha convertido en realidad, nos recuerda Aumont, es una estrategia formal más, "un recurso retorico como otro cualquiera" (Aumont, 2013, pág. 172) que copia el tono del documental, sus estrategias, para parecer un documento.

Como explica Aumont, en el cine clásico la puesta en escena era "una disciplina de hierro" (Aumont, 2013, pág. 173); ejecutada con rigor desde el respeto a un guion, se construía en los ensayos y pulía durante los mismos. Pero a partir de los años cincuenta esto cambia, como cambia la propia importancia del momento de rodaje y sobre todo su preparación y el tiempo dedicado a perfeccionar la puesta en escena (incluso la imposibilidad de hacerlo).

Refiriéndose al cine actual, Aumont dice "ha llegado a ser raro que se ensaye antes de rodar", ahora los cineastas prefieren reaccionar ante el encuentro entre "los actores, el decorado, y una situación dramática". Han aprendido a utilizar a su favor el azar, concluye.

4.2.3.3.1.- Cálculo y puesta en escena

La puesta en escena es un acto de cálculo, "voluntad de limitar el acontecimiento y de preverlo" (Aumont, 2013, pág. 156), basado en el conocimiento de lo que va a pasar (en un instante posterior del filme), para dirigir el momento presente hacia unos determinados fines, principalmente hacer avanzar la historia o dotarla de sentido. A veces, es criticada precisamente por ese cálculo, por dejar ver que todo está calculado. Eso es lo que dijo Jean Paul Sartre de "Ciudadano Kane" (1940), que daba la impresión de que en ella "la suerte estaba echada", de que no había manera de escapar a la lógica de la narración (Aumont, 2013, pág. 157).

En lo anterior se basa también una diferencia esencial entre la película de ficción y la documental. En la primera, en su rodaje se sabe (todo) lo que va a pasar, todo está ya escrito, mientras que en el documental el director ignora lo que va a suceder, no puede adelantarse a lo que ocurrirá.

Una manera de entender la puesta en escena, un modo de usarla, lo que aquí denominamos una forma, sería entonces, para Aumont, adjudicarle el papel de disimular ese conocimiento, de esconder el camino por el que transcurrirá la narración, y, si se quiere, el propio hecho de la existencia de un narrador. El cineasta sabe lo que va a ocurrir, y utiliza la puesta en escena para dar la impresión de que no lo sabe, de que, como el espectador, el también está descubriendo la historia a medida que avanza (Aumont, 2013, pág. 157).

Determinadas estrategias de estilo servirían para ello, como la cámara en mano (por ejemplo en el filme "Dogville" (L. von Trier, 2003), que se comporta como si estuviera siendo sorprendida por lo que transcurre, al modo de lo que ocurre en un documental. Se trata de que parezca que hay en el filme espacio para lo imprevisible, para el azar.

4.2.4 - Funciones

Las funciones que cumple el concepto para cada autor pueden ser divididas, como se ha explicado, entre las que el propio autor le asocia y las que dicho autor detecta, revisa o cuestiona, que le han sido asociadas por la crítica a lo largo de la historia o en la actualidad, eso es lo que Aumont denomina "la crítica de las nociones críticas".

4.2.4.1. - Dos usos del concepto teórico y crítico

Aumont cree que pocos términos han dado lugar a tantas polémicas, a tantos excesos, dentro de "la historia de la crítica" cinematográfica.

Tanto ha sido el término excesivamente negativo ("puesta en escena" asociándose con artificial, rígido, cuando no con "fechado" o "pasado de moda") como por el contrario excesivamente positivo, con una reivindicación de la puesta en escena como virtud esencial aunque inefable. (Aumont, 2013, pág. 8)

El concepto puesta en escena cinematográfica cumplió desde sus orígenes una doble función contradictoria. Por un lado remite a su antecedente, la puesta en escena teatral. Pero al hacerlo, remite también a esos mismos esfuerzos (anteriores pero también contemporáneos al cine) de la puesta en escena teatral por dotarse de un lenguaje propio, independiente, capaz de escapar de las palabras (escritas) que utiliza en su gestación, "un lenguaje que escape al lenguaje", dirá Aumont.

El cine, inspirado o guiado quizás por el rol que el concepto puesta en escena cumple en el teatro, muy pronto está buscando lo mismo, dotarse de un lenguaje que le sea propio, o así lo ven los que escriben entonces sobre él. Por un lado, debe afirmarse como arte, y no como una mera atracción de feria. Por el otro, debe encontrar aquello que le hace diferente de las otras artes, lo específicamente cinematográfico. Este asunto está muy presente al final de la segunda guerra mundial, cuando los nuevos cineastas y escritores de cine reflexionan sobre su función. Astruc propone entonces su idea de "la

cámara como escritura" y aparece, en Francia, esa idea del cineasta como creador, Bazin habla del cineasta como ese ser capaz de "escribir" directamente en cine.

Para Aumont, dos son las funciones o usos que la crítica (entendida como comentario fílmico en general) le ha dado históricamente al concepto puesta en escena. Una, ha sido usarlo para comparar al cine con el teatro. La otra, para apartarlo o separarlo del teatro, tanto a la búsqueda de lo que tiene de propio y único en el cine, como para ver que tenía de específico el propio cine (Aumont, 2000, pág. 8-10).

4.2.1.2.1. - Comparar el cine con el teatro

Desde el nacimiento del cine, la noción de puesta en escena ha sido considerada desde la teoría, desde la crítica, como sospechosa, precisamente por haber sido heredada del teatro. Las primeras proyecciones públicas coinciden con un momento de esplendor del teatro, y el cine no parece capaz de acercarse a ese esplendor artístico.

A finales del siglo XIX, el arte teatral se consolida como el "arte del texto y la dicción", un asunto clave para Aumont, como sabemos. Pero las innovaciones de los directores teatrales como Antoine, Apia o Gordon Craig hacen que los aspectos visuales de las representaciones empiecen a ser realmente valorados. Es justo en ese momento cuando nace el cine, y para Aumont supone, durante un tiempo, una "caricatura" del teatro. Su inmensa popularidad desde sus inicios, empujará a sus productores a producir mucho y rápido, sin importar mucho en qué condiciones. Los actores, privados de la voz, serán convertidos en "pantomimas penosas". Pero lo que parece interesar más a Aumont es que todo lo anterior, sumado a unos decorados "pobres" que se utilizan una y otra vez, más el ojo inmóvil de la cámara, sugiere que no hay nadie detrás organizando lo que se ve, ninguna intención organizadora, ni tampoco parece estar presente esa libertad de interpretación que era el origen del nuevo teatro. Justo cuando el teatro está dotando de significados al concepto, en el cine parece no tener ningún significado. Para Aumont, el cine nace sin puesta en escena. (Aumont, 2000, pág. 6).

Es todo esto lo que le permite decir a Aumont que, en la historia de la crítica, ha sido precisamente el concepto puesta en escena el que ha cumplido esa función de servir para comparar, y a menudo menospreciar si era necesario o posible, al cine frente al teatro.

El cine inicial, para Aumont, fue criticado por dejar de lado lo más interesante de ese nuevo teatro, la puesta en escena intelectual y artísticamente ambiciosa. En ese nuevo teatro, el concepto remitía a "una nueva importancia dada a los a los gestos y la 'puesta en lugar', a la dirección de los actores, a la imposición de un ritmo global, investigando en la unidad visual de los vestuario y decorados" (Aumont, 2000, pág. 6). Mientras el teatro se desarrollaba por ese camino, el cine traía con él un uso repetido de fórmulas conocidas, "en las que la inventiva era superflua, a beneficio de la maravilla continua de la reproducción del movimiento, de los gestos y de la mímica" (Aumont, 2000, pág. 6).

Esa situación o oposición producirá en Francia lo que se denominó "La Querella del Teatro Filmado", un debate en la crítica, pero también en los propios cineastas, sobre los valores y modos de adaptar al cine las características del teatro. El debate o disputa existía entre los que veían el cine como un instrumento de registro sin más, de textos más o menos intemporales dichos con más o menos talento por actores de teatro profesionales, y los que empezaban a verlo como

el relevo de un arte dramático totalmente agotado, que no puede más que repetirse plagiándose a sí mismo, y en el que la figura del "metteur en scène" sólo es una coartada para desviar la atención a zonas secundarias en el hecho teatral, zonas en las que el cine, por construcción, se encuentra muy cómodo. (Aumont, 2000, pág. 6)

Este debate además cobró fuerza con la llegada del sonido (cuando los actores vieron, dice Aumont, como su talento era "embotellado"). Al explicar su trabajo con su primer guion escrito para el cine, "Marlusse" (1935), Marcel Pagnol dirá: "Tengo en cuenta todas las posibilidades que me ofrece la técnica del cine, pero eso no me impide

construir la acción tan sólidamente como lo haría en el teatro, y escribir los diálogos como lo haría si fueran destinados a ser dichos en un escenario" (Pagnol, 1935).

En el espacio de pocos años, "los dos artes del espectáculo se reconciliaron", aparecieron autores que parecieron cruzar con facilidad entre los dos medios, como Sacha Guitry o Ben Hecht. Pero el concepto *mise en scène* siguió siendo utilizado para referirse a una práctica del teatro, y también a veces, cada vez más, se utilizaba para referirse a la práctica del cine relacionada, de un modo muy básico, con su antecedente teatral. Esta fue su primera función, reflejar esa herencia, y la relación entre ambos medios

4.2.1.2.2. - Separar el cine del teatro

Fue la propia evolución del lenguaje cinematográfico (nos recuerda Aumont, utilizando una idea de Bazin), la que se encargó de separar al cine del teatro "o más exactamente de ampliar su registro y su repertorio" (Aumont, 2000, pág. 7). A partir de los años treinta, el cine se separa para Aumont del teatro y se acerca a la literatura, simultaneando las dos opciones. "Los géneros negros, de un lado y otro del atlántico [...] supusieron la señal más clara". Superando la época del 100% hablado, el cine pareció volverse "dulcemente hacia un encuentro más subterráneo, quizás más profundo, con la literatura" (Aumont, 2000, pág. 7).

Para Aumont, la idea más audaz propuesta después de la segunda guerra mundial sobre el cine fue la de Alexandre Astruc de la *Camera-Style*, su idea de la cámara como bolígrafo, como instrumento de escritura, "metáfora del cine como instrumento de expresión personal, libre y espontánea" (Aumont, 2000, pág. 8).

A partir de aquí nacerá esa segunda función del concepto, un nuevo modo de entender la puesta en escena, para designar no lo que comparte con el teatro sino lo contrario, lo que tiene de específico, "lo que en el cine escapa a toda referencia artística anterior, eso que no le pertenece más que a él (y entonces -vieja obsesión de la crítica de cine- eso que en definitiva le es específico)" (Aumont, 2000, pág. 8).

Fue en este sentido en el que la crítica cinematográfica francesa lo empezó a usar en los años 1950, para hacer referencia a un conjunto de ideas, "bastante vagas, pero que calaron en la franja intelectualmente activa" de la mencionada crítica. Se trató de todas esas ideas ya mencionadas, las asociadas a la defensa de la figura del autor cinematográfico, en la que la *mise en scène* cumplió una misión esencial, pero para Aumont se defendía también

la idea del cine como un arte de los cuerpos mostrados en su auténtico ambiente, un arte paradójico de la puesta en evidencia de la belleza del mundo real; en breve, una cierta idea del cine como un arte eminente de la captación de momentos de gracia y verdad, a través de los comportamientos y los gestos reproducidos tal cual, sin trucos, sin alteración, gracia a las virtudes de inocencia y de veracidad de la cámara. (Aumont, 2000, pág. 8)

4.2.1.2.2.2.- Ser como la literatura

El cine se plantea muy pronto como escapar a esa herencia envenenada del teatro, y lo hace buscando los espacios abiertos, a los que el teatro por definición no puede acceder. Desde sus inicios, los cineastas son conscientes de que, a diferencia del teatro, que coloca al espectador fuera de la acción, el cine le coloca dentro, "en medio" de ella, y de que la cámara y quienes la manejan se encuentran "inmersos como peces en el agua en lo que darían a ver como espectáculo" (Aumont, 2013, pág. 51).

Los exteriores naturales se convierten pronto en un lugar favorito de muchos cineastas, pues les permiten escapar a las paredes del teatro, a la "caja escénica". Por esta razón aparecen tan pronto géneros como el Western, tal como explica Aumont permiten la inclusión en la pantalla de un espacio que nunca sería accesible al teatro.

Aun así, durante mucho tiempo, es decir hasta mediados de siglo, al cine le cuesta mostrarse como un arte autónomo, sin deudas pendientes con el teatro. Los cineastas que salen al exterior, como Renoir en "Une partie de campagne" (1936), lo hacen "de manera tímida o meramente funcional" (Aumont, 2013, pág. 53), llevando a los

exteriores unas escenas que podrían ocurrir en un teatro. Por eso es tan relevante, en el caso de esa película de Renoir, ese instante en el que, llegando al final, el día se tuerce y llega una tormenta, con su carga metafórica además, y una sucesión aparentemente libre de planos ligados a la idea de tormenta en el río muestran el dominio de Renoir (y de su montadora) de los recursos verdaderamente cinematográficos del nuevo medio, el de la imagen por la imagen, que puede evocar ella sola el paso del tiempo y como se lo lleva, como un río, todo por delante.

La metáfora fue uno de los primeros recursos que los cineastas descubren en la imagen. Conviene recordar ahora que metáfora es un concepto literario, en el que unas palabras sustituyen de modo figurado a otras. Utilizado en el cine, la imagen produce un concepto en palabras, que remite a otra cosa, pero las palabras están ahí. Cuando decimos "el río de la vida", necesitamos esas palabras que asocian el río, que vemos en la pantalla, con "la vida", una idea compleja que sin embargo esas dos palabras resumen para nosotros con facilidad. Por lo demás, esas metáforas visuales son a menudo utilizadas, nos recuerda Aumont (2013, pág. 50), por cineastas como Victor Sjöström o Shōei Imamura, como saltos dentro de una escena por lo demás teatralizada. Como cuando los planos de Lilian Gish en "El Viento" (Victor Sjöström, 1938), son cortados por planos de un caballo blanco⁷², insertados dentro de una escena por lo demás teatral, que transcurre en una habitación.

4.2.1.2.2.3.- Escribir en primera persona

Cuando el cine madura, para Aumont, lo hace además buscando el modo de hacer primar el lenguaje que utiliza por encima del acto narrado, por encima de la ficción que representa. Es esa una característica del arte que llamamos moderno, que se afirma como arte autónomo⁷³ frente a sus obligaciones anteriores, a una historia o a una

⁷² Los indios (americanos) piensan que el viento del norte es un caballo blanco que vive en las nubes, le explican a la protagonista en el filme.

⁷³ "Peter Bürger, en su famoso libro sobre las vanguardias, recopila tres sentidos de "autonomía del arte". El de la sociología positivista (que entiende la autonomía que los artistas "creen tener" como una mera "ilusión subjetiva"), el referido al clásico dictum "el arte por el arte", y el adorniano, vinculado a la autonomía que adquiere el arte en relación al trabajo en la sociedad burguesa" (Roldan, 2013, pág. 91).

función. Desde el XIX, con la llegada de la fotografía y los movimientos artísticos que la suceden, el arte se hace autónomo y pasa a convertirse en el principal objeto de sí mismo.

Lo que defiende Astruc en 1948 es que el cine "está a punto de alcanzar" por fin un estado en el que ya no está atrapado por la realidad, por sus valores fotográficos que le permiten y obligan a reproducir la realidad sin intervención aparentemente. Ahora puede imaginar, inventar, como hace el novelista. El cineasta es ya "capaz de fabricar, de desarrollar y de comandar empresas de ficción" (Astruc, citado en Aumont 2013, pág. 59).

Es esto lo que le permite a Aumont afirmar que a partir de este instante se le reconoce al cineasta la capacidad de "escribir" en primera persona, "de decir yo". Y entonces la "puesta en escena" pasa a ser un gesto, "indispensable, pero de hecho secundario, por el que el cineasta se asegura de que [...] todo lo que se halle frente a la cámara [...] encarne dicha ficción de manera correcta" (Aumont, 2013, pág. 59)

El cine, insiste Aumont, busca su lugar impulsado por las ideas, poéticas pero certeras de Astruc, para el que un film es "una historia contada con imágenes como una novela es una historia contada con palabras. Hay que contar, he ahí el problema primordial" (Astruc, citado en Aumont, 2013, pág. 58).

La "audacia" de la propuesta de Astruc está para Aumont en el hecho de que busca separar al cine no solo del teatro sino también de la pintura, para él no es un arte dramático ni visual, o al menos no solo eso, para él es un arte de la sugerencia, de la imaginación, como la literatura. "En la operación, puesta en escena deja de remitir al teatro, para devenir sinónimo de invención" (Aumont, 2013, pág. 59, invención debe ser entendido aquí como creación, aparición desde la nada). Esa es la función nueva, creadora, que para Astruc cumple la puesta en escena.

4.1.4.2.- La función de la puesta en escena para los cineastas

Con la finalidad de indagar en las funciones que la puesta en escena ha ido cumpliendo para los cineastas según Jaques Aumont, podemos revisar cómo va desgranando las diversas etapas por las que ha ido pasando el cine. Sigue una especie de evolución (o más bien un proceso de descubrimiento), que muestra cómo la puesta en escena ha ido cambiando de función.

Primero, en el cine inicial, el modelo es el teatro, su escena “fija” y la palabra. Con una cámara también fija que lo muestra frontalmente. Los personajes se mueven (para la cámara) en una coreografía. Aquí la puesta en escena cumple una función similar a la que cumple en el medio teatral, “la puesta en lugar de las acciones y los diálogos” (Aumont, 2013, pág. 107), solo que se escenifica el hecho para la cámara. Pero generalmente se trata de una función neutral, que no incorpora las tendencias teatrales de su tiempo en relación a la estética y la interpretación personal del director.

Luego, en el cine que llamamos clásico, la cámara como mirada, como elemento de relación entre los personajes y su entorno. Los planos se suceden guiando al espectador. Es “la fórmula clásica”, con su debate entre la transparencia (el narrador parece invisible y la narración parece narrarse por su sola) y la presencia del autor que “guía nuestra mirada” (Aumont, 2013, pág. 108). La mirada es la que organiza, y la puesta en escena está a su servicio. “Es la movilidad del conjunto –cuerpos cinematográficos y aparato cinematográfico- lo que comanda las miradas (y las emociones)” (Aumont, 2013. 109)

Luego lo que él llama “la emancipación roselliniana”, “quien habría sustituido la puesta en escena por ideas de dispositivos⁷⁴ válidos para todo un filme, que le permitían no interesarse demasiado cerca por los detalles de la realización” (Aumont, 2013, pág.

⁷⁴ El concepto de dispositivo irá reapareciendo en esta tesis, hasta convertirse en uno de sus elementos claves. Podemos presentarlo aquí como un “sistema”, un procedimiento o modo de trabajar, que produce un determinado resultado, en nuestro caso un film.

107). El objetivo del dispositivo, que cumple la función de la puesta en escena, parece ser dotar al filme de una apariencia de verdad.

La *Nouvelle Vague*, paradójicamente, supuso para Aumont una suerte de clasicismo. Su caso es especialmente relevante aquí pues sus integrantes lo fueron primero de un “movimiento crítico”, precisamente ese que produjo en *Cahiers* la versión más intelectual de la puesta en escena (la denomino así para diferenciarla de su versión clásica, técnica, asociada al teatro). “La escuela de los *Cahiers* jugó en este plano un papel complejo en razón de la multiplicidad de elecciones estéticas que avalaba” (Aumont, 2013, pág. 107). Aunque para Aumont lo único que compartían era “el culto por la referencia a obras-hito del pasado”, sus principales integrantes, salvo Godard, recuperaban modelos de puesta en escena que recordaban a sus autores ensalzados, la puesta en escena “como ejercicio de una mirada y una subjetividad” (Aumont, 2013, pág. 107).

La versión que, desde *Cahiers*, se daba del cine clásico americano, nos recuerda Aumont, era la de “una ética del cine en la que puesta en escena y montaje se oponen”. Pero Godard parece ir por otro lado. Su propuesta de “Poner en escena es una mirada, montar es el latido de un corazón” (Godard, citado en Aumont, 2013, pág., 108) es extremadamente fértil, y contradictoria a la vez. Por un lado, sugiere que la emoción nace del corte, y que es la puesta en escena la responsable de otras cuestiones, desplegar la secuencia e involucrar al espectador, más del lado de la imagen. Pero a la vez, resuena en ella un eco clásico, como si fuera posible separar las dos cosas, como si la puesta en escena no lo fuera ya para ser montada de un determinado modo. Esto último es, sin embargo, lo que está presente en la idea de “*découpage*”, puesta en escena y montaje unidos de un modo determinado. Para Aumont, en este momento en que Godard y sus ex compañeros de *Cahiers* (Rohmer, Rivette, Truffaut, Lelouch) están rodando ya, para estos cineastas, “la puesta en escena, devenida ciencia del punto de vista variable, supone el montaje” (Aumont, 2013, pág. 108).

Para Aumont, en los años sesenta, lo que sobre todo prevalece en Francia (y en los "nuevos cines" que surgen en otras partes del mundo⁷⁵) son los cineastas apegados a la idea de Astruc de la *camara-style*, los cineastas que desean "escribir" con la cámara, ser los auténticos autores de sus filmes, es lo que Mourlet llamaba la "voluntad de poder" o como dice Aumont "la expresión personal directa". En este cine de autor, es el montaje el medio del expresar ese "yo" del autor, y la puesta en escena como mirada, perdió, para Aumont, actualidad.

4.1.4.2.1.- Ya no hay puesta en escena inocente.

Y es entonces cuando se da ese momento tan interesante para esta tesis, la aparición del artículo en *Cahiers du Cinéma*, firmado por André S. Labarthe, que defiende la muerte de la puesta en escena, "*Mort d'un mot*" (Labarthe, 1967). Para Aumont, lo que estaba en juego era otra cosa, la puesta en escena había sido hasta entonces "un término provisorio, el nombre en código transitorio de una cierta relación del autor con su obra, con su destinatario, y con la realidad" (Aumont, 2013, pág. 110). Si la relación del autor con su obra había cambiado "por completo", dirá Aumont, quizás sea bueno llamarla de otro modo, propone Labarthe.

Pero la propuesta, por muy radical que fuera, no se hizo realidad, los cineastas siguieron valiéndose de la puesta en escena, cineastas de todo tipo menciona Aumont, desde Alain Robbe Grillet a Bertolucci, de Resnais a Forman. Ninguno de ellos ni muchos otros "renunciaron al ejercicio de la mirada y a la continuidad de las relaciones entre las figuras y los lugares" (Aumont, 2013, pág. 110).

Más que a la desaparición de la puesta en escena, que iba a sobrevivir bastante bien, la proposición de Labarthe significó el triunfo de la concepción de autor y del estilo austriano, así como la revancha del cine sobre la literatura, al tiempo que su alianza definitiva con ella para olvidar mejor al teatro. (Aumont, 2013, pág. 110)

⁷⁵ Se refiere Aumont, lógicamente, al *Cinema Novo* brasileño y a la *British New Wave*, entre otros.

Desde entonces, lo que se ha vivido es un retorno, sucesivo o a veces simultáneo, de todas estas versiones posibles de la puesta en escena, e incluso "el fantasma de una cámara que filma completamente sola un mundo indiferente y ambiguo" (Aumont, 2013, pág. 110).

Los años setenta fueron para Aumont los del encierro, "de la clausura del encuadre y el decorado". Multitud de cineastas⁷⁶ recuperan la idea del rodaje en estudio para cuestionarlo de algún modo, en un movimiento estilístico que Aumont no duda en calificar de posmoderno. Un estilo que retoma la modernidad, la crítica y propone "un dispositivo que también retome de manera crítica el dispositivo consagrado" (Aumont, 2013, pág. 111). El dispositivo que menciona era el rodaje en estudio, el modelo de producción de los grandes estudios americanos. En este cine "la puesta en escena es mínima, pues los actores apenas se mueven, pero es pregnante en toda la imagen puesto que es en principio producida por la presencia masiva del decorado" (Aumont, 2013, pág. 112). Este regreso al estudio, nos recuerda Aumont, llega hasta hoy⁷⁷.

El otro camino del cine de autor que, a partir sobre todo de los años 1980, llega también hasta hoy⁷⁸ es el que se asienta sobre lo que él denomina "la vía del exterior", una de las primeras herramientas para Aumont de las que dispuso el cine para escapar de la herencia del teatro: los espacios abiertos, pero ahora utilizados para "la captura aleatoria de las apariencias cambiantes, (lo que implicará) la invención de dispositivos que dispensan de 'poner en escena' en el sentido técnico - en resumen, la vía rosseliniana" (Aumont, 2013, pág. 112).

"Por más que le disguste a Labarthe, la puesta en escena no abandonó el vocabulario crítico" (Aumont, 2013, pág. 112). Pero lo más importante para esta tesis es que, para Aumont, desde entonces, ya "no hay puesta en escena inocente. Todo ejercicio de puesta en escena será deliberado, reflexivo, consciente de su lugar en la historia de las formas" (Aumont, 2013, pág. 110). Los cineastas serán conscientes desde los años

⁷⁶ Aumont menciona al Nuevo Cine Alemán de Fassbinder y Schoeter, pero también al último Visconti, a Oliveira, Ackerman y a muchos otros.

⁷⁷ Aquí Aumont menciona a Tsai Ming-Lian y a Wong Kar Wai.

⁷⁸ Se refiere a Kiarostami, Malick, pero también Gus van Sant.

setenta de que sus elecciones de puesta en escena están cargadas de ese sentido añadido.

4.2.5.- Conclusión / Esencia

4.2.5.1.- La esencia es la imagen

Aumont piensa que la esencia de la puesta en escena está en la imagen. A pesar de toda esa herencia de la escena y la palabra, no duda en asignarle un papel esencial⁷⁹.

Si el cine quiere ser otra cosa que teatro o novela, puede (¿debe?) buscar un estilo visual fuerte que por sí mismo, independientemente del drama, vehicule el sentido y las emociones y sea creador de mundo. Tal parte de imagen del cine siempre ha existido aun de modo inconsciente o descuidado, hasta en los cineastas más realistas, pero solo ha concebido su pleno desarrollo en el cine poético ("experimental," como aún se dice a veces) que la cultivó por sí misma, en ausencia del drama. (Aumont, 2013, pág. 54)

4.2.5.1.1.- El retorno de la imagen

El final de la época dorada de los estudios de Hollywood, del cine que allí se hacía o auspiciaba, "y de los manierismos que engendra", trajo aparejado para Aumont una transformación también del cine que se había definido contra él o a partir de él, el cine de los autores europeos y el de la *Nouvelle Vague*. Se inició entonces un proceso de revisión o recuperación de todas las diversas posibilidades que el medio había ido experimentando sucesivamente: la teatralidad, la frontalidad, la palabra, pero también la imagen. No se trataba ya de esa imagen del cine primitivo que, como menciona Aumont, se constituía en imagen por sí misma, "tendencialmente autónoma y expresiva", "sino una imagen que no se opondría en principio a la idea de drama, de ficción, de puesta en escena, que se uniría íntimamente a ella" (Aumont, 2013, pág. 113).

⁷⁹ "La imagen de una película es una imagen móvil perceptible frente a nosotros, en un cuadro: esto es casi todo lo que puede decirse, en general" (Aumont, 2014, pág. 17).

Los cineastas de esa época, los años sesenta, Aumont menciona a Bergman, parecen ser conscientes del valor polisémico de la imagen, y eso es lo que les impulsa a valorarla, esa capacidad evocadora de una imagen que, en el fondo, sigue buscando competir con esa misma capacidad evocadora de la palabra. Es lo que Aumont denomina "potencia" de la imagen, "la capacidad de inventar y proponer" (en la mente de aquel que la ve).

Estas nuevas imágenes que traen estos años, "sobredeterminadas", como las califica Aumont, son las que podemos encontrar después también en un cine más industrial, desde los años setenta en adelante hasta hoy. Es el cine taquillero espectacular, el de los *blockbusters*, que ha emergido con fuerza estas últimas décadas, auspiciado por el inmenso desarrollo de los potenciales de generación de imágenes por ordenador (CGI). Aumont critica que sigamos llamando a estas imágenes "efectos especiales", cuando ya no tienen nada de especial. "Resulta banal constatarlo: el cine de los últimos veinte años fue el lugar de un aumento permanente del número y la frecuencia de estas imágenes" (Aumont, 2013, pág. 115).

Se trata en este caso de imágenes "inventadas", creadas, diríamos, sin un referente en la realidad, o al menos eso pretenden, aunque, como menciona Aumont, "el antropomorfismo esta siempre ahí" (Aumont, 2013, pág. 115). Pero la voluntad de invención persiste en ellas, a pesar de que la repetición las haya banalizado bastante, hasta hacerlas poco o nada sorprendentes.

4.2.5.1.2.- La imagen como materia

En este retorno de la imagen para Aumont, hay caminos que le parecen más fértiles que otros. Por un lado, ciertas imágenes que aparecen en algunas películas más recientes, en las que la imagen se ha convertido en un objeto más de la puesta en escena:

Una cosa más del mundo entre otras, pero dotada de una movilidad, de una autonomía nueva que necesitan, para ser manipuladas, de nuevos personajes, nuevas funciones, entablando también ellas un vínculo distinto con la

representación, con la escena, con la puesta en escena en su totalidad. (Aumont, 2013, pág. 116)

Se refiere Aumont a la imagen tratada como un objeto más dentro del mundo de la ficción representada, por ejemplo, esas imágenes deslizantes que el protagonista de "Minority Report" (S. Spielberg, 2005) manipula con facilidad. Siempre ha habido imágenes dentro de las imágenes del cine, siempre hubo cuadros y fotos en las películas, pero ahora parece que las imágenes gozan de una nueva cualidad, una nueva materialidad⁸⁰.

Hay también otras nuevas imágenes, que parecen traernos los nuevos usos de la imagen y de la técnica. Aumont menciona aquí a Abel Ferrara y su filme "The Blackout" (1997), en el que las imágenes se corporeizan en monitores que hacen referencia tanto a la omnipresencia de la televisión como a los nuevos usos museísticos de la imagen móvil.

En ambos casos, los de Ferrara y Spielberg, aún con todo lo que esas imágenes puedan traer de nuevo, se trata aquí de su puesta en escena, que sigue el patrón clásico de la escena con sus personajes. Bien cierto que revelan también ese nuevo poder autoral del cineasta, que los años cincuenta en Francia definieron con claridad y para siempre.

4.2.5.1.3.- Qué es una imagen según Aumont⁸¹

En su texto dedicado a ella, "La imagen" (1992), Aumont propone la idea de imagen como "objeto producido por la mano humana", pero también como "representación de la realidad" o de un aspecto de ella, como referencia al mundo visual (aunque también existan, para él, imágenes artísticas abstractas) (Aumont, 1992, pág. 276).

⁸⁰ A esta materialidad de la imagen le dedica Aumont su libro de 2014 "Materia de imágenes: redux"

⁸¹ Se incluye aquí una breve explicación de lo que Aumont entiende por "imagen" y sus implicaciones, dada la relevancia que tiene para él en la puesta en escena.

Aumont dedica su amplio texto al concepto y a todas sus implicaciones: la percepción humana, el dispositivo de percepción, etc. De todos los elementos presentes, destaco por su relevancia para este trabajo algunas ideas.

Primero, la función expresiva de las imágenes. Expresar, etimológicamente, nos recuerda, remite a forzar a algo a salir (Aumont, 1992, pág. 293). Qué es eso que una imagen exprime, como una naranja se exprime (el ejemplo es de Aumont), qué expresa una imagen, esa es la pregunta que se hace, y encuentra diversos tipos de respuestas.

Una imagen es expresiva, dice, si provoca "un estado emocional" en quien la ve. También es expresiva si expresa la realidad, es decir, si le aporta o da un sentido. También, o sobre todo, es expresiva si a través de ella se expresa un sujeto, si alguien expresa su yo a través de ella (es ésta una acepción históricamente más reciente que las otras, pues requiere el reconocimiento de la existencia de un sujeto que quiera y pueda expresarse). Finalmente, "una imagen es expresiva si su forma es expresiva", asunto que remite a la forma de la imagen, al hecho de que tiene forma y a la cuestión, no resuelta en su texto, de cómo hace una forma para ser expresiva (Aumont, 1992, pág. 296).

Segundo, la idea de la plasticidad de las imágenes, que significa en su sentido más común su "flexibilidad, variabilidad, modelabilidad", (Aumont, 1992, pág. 279). Una imagen es pues considerada plástica si es modelable. De ahí la distinción entre artes plásticas, en general las artes no fotográficas, "las artes de la imagen hecha a mano". De hecho, constata Aumont, lo que estaba en juego con esa primera distinción era el status de la imagen fotográfica como arte. Un segundo sentido del concepto plasticidad "tendió a confundirlo con la idea de abstracción" (Aumont, 1992, pág. 281).

Para Aumont, la plasticidad de la imagen remite tanto a la gradualidad del signo plástico como a su materialidad. Lo primero apunta a que está compuesta de elementos "que varían de manera gradual". Lo segundo permite distinguir entre imágenes hechas de un solo material (fotografía) o de varios (el collage) (Aumont, 1992, pág. 281).

4.2.5.1.4.- Las imágenes propias del cine

Existe un modo de poner en escena, en cine, que se separa radicalmente del teatro al tiempo que apunta a la misma gestión del espacio y el tiempo, impregnando cada plano de una carga plástica tan fuerte que la imagen se pone a vivir su vida propia. (Aumont, 2013, pág. 155)

Para Aumont, más allá de todas las conexiones que tiene con otras artes afines, como el teatro, o la pintura, la puesta en escena cinematográfica posee su propia manera de generar imágenes que le son propias, dotándolas de esa presencia, esa "fuerza figurativa", que, amplificando su valor expresivo, las distingue de las creadas en otra artes.

4.2.5.2.- La puesta en escena es una mirada

Aumont cree que lo más característico del cine es "la continuidad de una mirada". Si en el teatro el movimiento en escena venía dado por las entradas y salidas de bastidores, en el cine lo trae la mirada que, entrecortada por las diversas imágenes que la componen, los sucesivos planos o sea el *decoupage*, consigue construir sin embargo, a veces, una sola mirada. "La puesta en escena es una mirada, el montaje es el latir de un corazón", es una idea de Godard que Aumont comenta:

No podríamos decir mejor la relación entre lo que ocurre sobre una escena, aunque sea imaginaria como la escena fílmica, y lo que está en juego en el ejercicio constante de las miradas - la del cineasta (la cámara), la del personaje, la del espectador. (Aumont, 2013, pág. 34)

En sus inicios y durante casi un siglo, el cine fue entre otras cosas el arte de la mirada, la de la cámara, el cineasta, y el espectador también. Hoy en día, ese reino de la visión ha sido transformado o relevado por "el reino de la imagen". La diferencia con estas nuevas imágenes es que no remiten ya a ninguna visión primera, pueden ser ya generadas íntegramente en el ordenador sin que nada de su materia primera remita a

una visión de nadie. "Hemos entrado en una era en la que el reino de la visión ha sido contestado por el reino de la imagen" (Aumont, 2013a, pág. 51).

4.2.5.3.- Evidencia de lo real

La insistencia de Aumont en que revisemos a Michel Mourlet, explicita que hay algo en esa concepción del cine que a él le parece importante. Mourlet eleva a la puesta en escena a rasgo esencial o virtud específica del cine. Con ella, y en ella, viene alguna idea de lo real. Lo que Aumont le pide al cine, ahora y seguramente siempre, para que le resulte valioso es que, a través de la puesta en escena, transforme de algún modo lo real, para hacerlo perceptible, para dotarlo de un sentido. O de un misterio, ese misterio que proponía Godard cuando definía el cine como: "No un arte, no una técnica, un misterio" (Godard, citado en Aumont, 2013, pág. 123).

Si el cine quiere acercarse a lo que tiene de específico es desde lo real, dice Aumont, desde aquello que está colocado delante de la cámara, desde donde debe extraer un sentido que, fuera de la pantalla, la realidad no tiene o se nos escapa. "El cine sólo posee un sentido (de legitimidad, de valor) si exalta a sabiendas las apariencias, transfigurándolas" (Aumont, 2013, pág. 124).

Para Aumont, el gran debate es ése, el conflicto entre la realidad y el autor, entre la apariencia de lo real y el ejercicio del derecho del autor a hacer de o con ella lo que más se adapte a sus deseos, sean estos una narración o una estrategia formal. Es un conflicto que a veces se ha resuelto sin daños, en el caso de autores cuya mirada acepta esa exaltación de las apariencias. En el concepto "puesta en escena", nos hemos estado fijando obsesivamente en la palabra escena, pero Aumont sugiere ahora que nos centremos en el verbo poner, un verbo de acción que implica a alguien que pone. A Aumont parece interesarle sobre todo ese cineasta que renuncia a su "voluntad de poder", tal como la reflejaba Michael Mourlet, al menos en parte, y acepta la componente documental que toda película tiene.

Para Aumont, esa "evidencia del mundo", que era la propuesta de Mourlet para la puesta en escena, queda cada vez más lejos. Aumont cree que el plano es, en el cine actual, una unidad narrativa mucho más clara o importante que la escena, la estética de plano se impone sobre una idea anticuada de estética de la escena. El plano, como unidad de rodaje, mantenía una relación y una responsabilidad con aquello que había visto la cámara o había sido puesto delante de ella, o sea la realidad. Con la llegada de lo digital, "la imagen es responsable sólo de sí misma" (Aumont, 2013a, pág. 51).

Aun cuando la imagen fuera el resultado de una composición (en el ordenador), podría perfectamente seguir siendo capaz de eso que Dudley Andrew menciona en su más reciente libro (2010), "un cine de descubrimiento y revelación" (Andrew, citado en Aumont, 2013a, pág. 51).

El mayor cambio que ha ocurrido recientemente en el cine, para Aumont, es que las imágenes, hoy en día, son sólo elementos, "ítems", artículos, piezas si se quiere. Imágenes que circulan (por ejemplo por internet pero también en nuestras televisiones), sin apenas distinguirse unas de otras, imágenes que son ligeras modificaciones de otras, que nada tienen ya que ver con esa idea de la imagen cinematográfica ideal como algo único. Nuestro mundo es ahora "un mundo de imágenes irresponsables" (Aumont, 2013a, pág. 51).

4.3.- John Gibbs (Farnham, Reino Unido, 1970)

Libros incluidos:

- *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation* (2002)

- *The life of mise-en-scène: Visual style and British film criticism, 1946-78* (2013)

John Gibbs es profesor en la Universidad de Reading desde 2006, donde ha sido Director del Departamento de Cine, Televisión y Teatro (FTT). En la actualidad dirige en esa misma universidad el Departamento de Arte, Comunicación y Diseño, además de seguir impartiendo clases de cine. También es miembro, junto con Douglas Pye, del comité editorial de la revista: *Movie: A Journal of Film Criticism*, la versión en línea de la revista que se publicó entre 1962 y 2000.

Colaborador estrecho de Douglas Pye⁸², desde que le dirigiera su tesis doctoral en 1997, ha publicado con él diversos artículos, y muy recientemente el libro "*The Long Take-Critical aproches*" (2017). Ambos pusieron en marcha en el año 2000 el congreso "*Style and Meaning*⁸³: *Textual Analisis-Interpretation-Mise-en-Scène*", cuyas principales ponencias serían más tarde publicadas en el libro "*Style and Meaning*" (Gibbs & Pye (Eds.), 2005)

En su página web de la universidad, Gibbs define su área de investigación como relacionada con la Estética del Cine, especialmente con extender los métodos y asuntos relacionados con la crítica basada en el estilo (*style-based criticism*)⁸⁴. Allí explica que está interesado tanto en la historia de la crítica basada en la puesta en escena (*mise-en-scène criticism*) como en "unir el análisis en detalle (*close analysis*) a la observación del conjunto y a la historia de la producción" para explorar películas contemporáneas. El objetivo de su trabajo de análisis es estudiar las relaciones entre estilo y significado. La

⁸² Douglas Pye, hoy ya Profesor Emérito, sigue colaborando en muchas de las actividades del Departamento de Film, Theatre and Television de la Universidad de Reading, que dirigió durante años, antes de ser sustituido en esa función por John Gibbs.

⁸³ El título hace clara referencia a los dos textos de D. Bordwell (1989 y 1997).

⁸⁴ Traducible también como comentario fílmico basado en el estilo, se trata de un análisis del estilo de una película o director basado en el detalle de una escena o de varias (ver más adelante).

gran pregunta crítica⁸⁵, de la que parte su análisis, es siempre *¿por qué es así?* es decir, ¿por qué esto que vemos (u oímos) es como es, por qué es así esta puesta en escena (y no de otra manera)?

4.3.0.- Presentación

En 2002, John Gibbs publica "*Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*"⁸⁶, una suerte de breve manual sobre el concepto, incluido dentro de la colección *ShortCuts* de Wallflower Editors. En él presenta sus ideas sobre la puesta en escena, e ilustra sus ideas con películas de John Sayles y Douglas Sirk, entre otros, mezclando cineastas clásicos y contemporáneos para demostrar la vigencia del concepto. También dedica un capítulo a explicar brevemente la historia de la puesta en escena como concepto crítico.

Años después, en 2013, Gibbs (tomando como punto de partida su tesis doctoral de 1999) publica *The life of mise-en-scène: Visual style and British film criticism, 1946-78*. Aquí presenta la idea de la presencia recurrente de la puesta en escena en los textos de las revistas de cine más importantes del Reino Unido en esa época, aunque a menudo refiriéndose a ella con otros nombres.

4.3.0.1.- Puesta en escena, estilo cinematográfico e interpretación

Un breve análisis de los subtítulos de los libros de John Gibbs que pertenecen al campo de esta tesis, puede ayudar a clarificar y a entender tanto los significados asociados como los uso y funciones que, para Gibbs, cumple la puesta en escena. El título del primero, de 2002, es "Puesta en Escena (*Mise-en-scène*)" y lleva adosado el subtítulo: "Estilo Cinematográfico e Interpretación (*Film Style and Interpretation*)". Esta manera de entender la puesta en escena explicita la existencia de una relación tanto con el estilo visual como con la interpretación. También puede entenderse en el sentido de que son ambos un producto de la puesta en escena. Esta forma de entender la puesta en escena

⁸⁵ Gibbs reconoce su deuda con las ideas de Stanley Cavell (1979).

⁸⁶ Una prueba más de lo que esta tesis defiende es que este libro ha sido reimpreso en 2003, 2007 y 2012.

es característica de la tradición de la revista inglesa *Movie*. Gibbs pertenece al comité editorial de esta última, y es uno de los responsables de su recuperación.

El segundo libro de Gibbs (2013) se titula "La vida de la puesta en escena (*The life of mise-en-scene*)", y lleva también un subtítulo: "Estilo visual y Comentario Fílmico Británico (*Visual Style and British Film Criticism*), 1946-78". Vemos aquí, de nuevo, esa asociación esencial entre estilo visual y puesta en escena, en este caso acotada a una época. De hecho, como allí explica (2013, pág. 128) *estilo visual* era una de las maneras que utilizaban los escritores sobre cine, en este caso los de *Movie*, para referirse a la puesta en escena.

4.3.1.- Introducción / Definición

"Los contenidos del encuadre y los modos en los que son organizados" (Gibbs, 2002, pág. 1). De esta manera tan escueta define John Gibbs puesta en escena, admitiendo que sólo es para él una definición de trabajo, es decir no absoluta sino útil. Al presentar el concepto así, Gibbs reconoce que tiene que ver con el hecho de que él es profesor universitario, y necesita algo concreto que decir a sus estudiantes. A partir de ese significado, va elaborando en ese texto de 2002 significados más complejos.

Gibbs explica que es un concepto que el cine hereda del teatro, donde solía o suele significar (para él) "poner en el escenario", pero reconoce usos figurados del término, que amplían ese significado. Reconoce también que es un concepto complejo, "pero central para una comprensión desarrollada de una película" (Gibbs, 2002, pág. 1).

La definición inicial es de una gran sencillez y riqueza, pues no sólo menciona los elementos asociados al concepto y sus modos de organización, que como él dice son visibles en el encuadre, sino que sitúa al propio encuadre como elemento central. En esto y en muchas más cosas su acercamiento es muy diferente al de Bordwell.

4.3.1.1.- Puesta en escena y decisiones del cineasta.

"La puesta en escena engloba todas las áreas de decisión que son responsabilidad del director" (Gibbs, 2002, pág. 56). Para Gibbs, el trabajo del cineasta puede ser asimilado a un conjunto de elecciones. Así se llama uno de sus artículos, publicado en el primer número de la revista *Close-Up*, editada y promovida por Douglas Pye y John Gibbs. En ese número inaugural (2006), Gibbs publica "*Filmmaker Choices*" (Decisiones [al alcance] del cineasta). La propuesta de Gibbs es que el cineasta tiene siempre ante él un universo de posibilidades, de las cuales elige aquellas que definen tanto a su película como a él mismo como cineasta, lo que a menudo se denomina su estilo personal. Es al estudio del estilo cinematográfico a lo que se dedica fundamentalmente Gibbs, y para él la puesta en escena es una de sus manifestaciones esenciales.

La puesta en escena es para Gibbs una herramienta crítica. Entendida como las decisiones al alcance de un cineasta, tiene la gran ventaja de que no necesita tener presente el momento del rodaje, no necesita al cineasta, basta con estudiar la película para deducir su funcionamiento y averiguar qué función cumple y cuál es su significado: "en su importante nivel más básico, la puesta en escena tiene que ver con la acción y con el significado que esta pueda tener" (Gibbs, 2002, pág. 12).

4.3.1.2.- V.F. Perkins y los *momentos de elección*

El título del artículo de Gibbs (2006), "*Filmmaker Choices*", hace referencia a otro anterior de V. F. Perkins, "*Moments of Choice*" (1982). Sus ideas son muy cercanas a las de V. F. Perkins y a menudo Gibbs hace referencia a ellas.

4.3.1.2.1.- V.F. Perkins (1936-2016, Reino Unido)

Victor F. Perkins permaneció durante más de treinta años como profesor en la Universidad de Warwick, donde fue uno de los fundadores de su Departamento de Estudios de Cine y Televisión. Previamente había contribuido a la creación del Departamento de Cine de la Universidad de Reading (FTT) desde el *Bulmershe College of*

Higher Education (hoy integrado en esa Universidad), donde también fue profesor. Fue además el primer editor de la prestigiosa revista *Movie*, y contribuyó también a su reaparición en 2000 como versión en línea con el nombre de *Movie: A Journal of film criticism*.

Su libro, "El lenguaje del cine" (*Film as Film*), publicado en 1972 (y traducido al castellano ya en 1976), es considerado uno de los libros clave sobre crítica cinematográfica en su sentido más amplio, "teoría de la crítica" es como lo describe él, ese sentido que abarca desde la investigación académica al público en general ávido de un mejor conocimiento del cine. "El presente libro pretende ofrecer criterios de valoración cinematográfica", es la frase inicial del prefacio de ese texto, en el que divulgó sus principales ideas con un lenguaje accesible a todo el mundo. Escribió también numerosos artículos en los que, utilizando normalmente películas del cine clásico, explicaba con claridad la importancia de la puesta en escena a la hora de realizar un análisis fílmico. Aunque se resistía a usar ese concepto⁸⁷, sus textos están mencionándola continuamente, pues la consideraba la principal herramienta para la escritura crítica.

4.3.1.2.2.- V. F. Perkins: "*Moments of Choice*". (1982)

El título es traducible como "Momentos de elección" pero también como "Instantes para elegir". En él, Perkins invita a reflexionar sobre todas esas "elecciones del cineasta", que, como explica allí, "no tienen nada de frívolo".

Hacer una película consiste siempre en hacer elecciones (o tomar decisiones) de este tipo, cientos de ellas cada día y en cada estadio de la *traducción* desde el guion a la pantalla. (Perkins, 1982)

Perkins evita hablar aquí, como en otros textos, de puesta en escena, no suele utilizar directamente el concepto *mise-en-scène*, pero Gibbs reconoce que, "aunque no usa nunca esa palabra" (Gibbs, 2002, pág. 10), el concepto es central en sus ideas, y es a

⁸⁷ Una excepción es, por ejemplo, el artículo ya mencionado, "*The return of Movie*", en el que él propone la muerte de la puesta en escena.

ella a la que se está refiriendo constantemente. Ese es el caso, por ejemplo, cuando menciona que diversos elementos al alcance del director "pueden ser utilizados expresivamente".

En este texto se refiere a "los elementos de la producción", para recalcar que es labor del director coordinarlos, para que trabajen "en armonía o con un marcado contraste". Porque, para él, es el director el responsable de que una película funcione, que esté llena de vida y color, y caracterizaciones atractivas⁸⁸.

Perkins revisa en este artículo la forma de trabajar de algunos directores del viejo Hollywood, el de la época dorada de los grandes estudios. Sus productores sabían que los buenos directores no sólo eran buenos y comprensivos gestores de la producción, que sabían atenerse al presupuesto y a las normas morales del estudio, sino que añadían algo más al producto. "[El director] controlaba la interpretación, la imagen y el montaje", menciona, "para crear estados de ánimo y puntos de vista a través de los cuales la historia pudiera persuadir y atrapar al público" (Perkins, 1982). Todos esos elementos, o algunos de ellos, forman parte de lo que denominamos aquí puesta en escena, siguiendo ahora las ideas de John Gibbs.

"Les pagaban para que creyeran que cualquier pequeño detalle cuenta". Uno de esos pequeños detalles es, para Perkins, el atrezzo, y la manera en la que es usado, a veces dentro de un envoltorio. Otro es el vestuario, que siempre es un envoltorio, en este caso de un ser humano, por medio del cual se le revela o presenta, se muestra su riqueza o pobreza y su extracción social, de un modo del que el personaje "puede ser o no consciente". Perkins recalca que las elecciones de vestuario "deben ser relacionadas con el contexto visual, determinado por las localizaciones y [...] los decorados", sus texturas y colores.

⁸⁸ Conviene precisar que Perkins no defiende la Teoría de Autor, él cree que el cine es un arte colectivo. Su libro de 1976, contiene un capítulo dedicado a este asunto titulado "Dirección y Autoría" (1976, pág. 195 y siguientes).

El trabajo principal del director, para Perkins, tiene que ver sobre todo con mantener el equilibrio y la proporción *durante el rodaje*, con el objetivo de mantener su diseño de la película. El rodaje es el momento clave, porque en él se desarrollan y pulen los trabajos de los actores. Para estos trabajos, son muy útiles los elementos mencionados como el atrezzo, vestuario y decorado. Pero es el director en el que tiene en la cabeza qué papel cumple en el diseño general esa escena que en ese momento se está rodando.

El conjunto de actores de una película, lo que se denomina el *casting*, no solía (ni suele) suele ser decidido únicamente por el director, sino que solía contar más la opinión del productor, del estudio. Pero en el set, "los directores tenían toda la libertad que su imaginación, su tacto y persuasión pudieran proporcionarle" en su trabajo con sus actores.

Para Perkins este trabajo mencionado es muy similar al del director de teatro. Solo que en el cine, el director cuenta con la mirada de la cámara y las "tijeras del montaje" para modular lo que ha conseguido en el set. El corte crea una continuidad entre momentos más o menos distantes, el movimiento de cámara una jerarquía en la percepción, un orden en el que son vistos por el espectador objetos que podrían haberle sido mostrados simultáneamente.

El estilo es en gran medida una cuestión de equilibrio, de lo que pasa cuando pones juntos, de un determinado modo, una expresión facial, una voz en off y un punto de vista de la cámara. (Perkins, 1982)

El director gozaba de gran libertad entonces, dentro de los límites mencionados, y siempre y cuando comprendiera que su función era hacer que los espectadores "se involucraran, comprendieran, disfrutaran y entendieran" la película. Algunos directores, y Perkins menciona aquí a Ophüls, Ray y Sirk, trabajando dentro de estas premisas, fueron capaces de dotar a la película (valiéndose de los elementos de la puesta en escena) de un diseño que ofrecía una conciencia precisa y personal del significado de la historia,

encarnando una experiencia del mundo y un punto de vista sobre él considerada y sentida. Es a esto a lo que Perkins llama estilo.

4.3.2.- Elementos

4.3.2.0.- Introducción

A partir de las propuestas desordenadas de Perkins presentes en su artículo, Gibbs elabora una nueva lista, sistematizando y actualizando las ideas de Perkins, que incluye otros elementos.

Es importante recalcar ahora que, cuando menciona un elemento, por ejemplo, el color, lo hace como un elemento de la puesta en escena a analizar, lo que revela la función que para él tiene la puesta en escena: una herramienta al alcance del crítico que le permite entender qué función cumple en la película y qué significa un determinado elemento o un conjunto de ellos. Esto es constante en sus descripciones de los elementos que componen la puesta en escena, para él son un medio de análisis y como tal los explica.

Aunque reconozca que su lista no es exhaustiva, ya que sólo contiene "varios de sus elementos", los que él menciona son los siguientes.

4.3.2.1.- El encuadre

La primera decisión es encuadrar, un recorte del espacio frente a la cámara que, una vez decidido, obliga a tomar decisiones sobre los otros elementos a su disposición. Primero se encuadra, propone Gibbs, o al menos a la vez que se organizan todos los demás elementos se trabaja con la cámara. Aunque solo sea una "visión selectiva de un mundo ficcional más amplio", es al hacer un encuadre, al encuadrar, cuando el cineasta se ve forzado a "hacer elecciones" que conciernen no sólo a lo que deja fuera y dentro del encuadre sino al uso de los elementos de la puesta en escena.

El encuadre restringe nuestro acceso como espectadores al mundo de la película, y también establece una relación entre el espectador y los personajes. A veces los personajes protagonistas de una escena son encuadrados juntos, en otras ocasiones cada uno está solo en el encuadre; el uso de una opción u otra altera nuestra percepción de la relación que hay entre ellos, tal como explica Gibbs cuando analiza una escena de "Lone Star" de John Sayles, en el Capítulo 2 (Gibbs, 2002, págs. 27 a 38).

Lo que hay en el encuadre sólo es una visión selectiva de un mundo ficcional más amplio, y el acto de encuadrar una acción enfrenta al cineasta con un amplio rango de elecciones, incluidas aquellas relacionadas con lo que se muestra y se esconde al público. (Gibbs, 2002, pág. 20)

4.3.2.1.1.- La posición de la cámara

La posición de la cámara, junto con la óptica, forma parte de los elementos que definen el encuadre. Para John Gibbs, el papel que juega la cámara para la puesta en escena es capital. Es quizás el elemento que más define sus ideas, y le diferencia de otros teóricos mencionados en esta tesis. Gibbs discrepa de Bordwell cuando dice que la puesta en escena es aquello que el cine y el teatro tienen en común, y también cuando dice⁸⁹ que primero se escenifica la acción y luego viene la cámara, lo que le permite excluir a todo lo relacionado con ella de la puesta en escena.

Para Gibbs, la cámara parece ser el elemento primero, aquel que integra a los demás y los dota de sentido. Es el medio a través del cual se produce en los espectadores el conocimiento de lo que ocurre, o más exactamente, siguiendo ahora a Perkins, es lo que produce ese conocimiento, según la función que le asigne el cineasta y el lugar en el que sea emplazada. "La posición de la cámara gobierna nuestro acceso a la acción" (Gibbs, 2002, pág. 19). La manera en la que entendemos una serie de hechos en una película viene determinada por el lugar desde el que se nos cuenta. Entre sus efectos, está su capacidad de crear y alterar nuestra percepción y opinión de un personaje, en

⁸⁹ En realidad, tal como hemos visto, no es exactamente eso lo que propone Bordwell, sino solo lo que él denomina el núcleo técnico del concepto.

función de la distancia que la cámara mantiene con él y el modo en el que sucesivos planos nos invitan a identificarnos con lo que un personaje dado ve, con su punto de vista *epistémico* que diría Douglas Pye.

Gibbs conoce el proceso de producción de las películas, y sabe que, durante el rodaje, el método de trabajo no consiste normalmente en montar la escena y luego decidir dónde va la cámara. La iluminación y todos los otros elementos de la puesta en escena están en relación con la posición de la cámara y con lo que ello revela del espacio a través del encuadre.

4.3.2.1.2.- El punto de vista para Douglas Pye

En su artículo "*Movies and Point of View*" (Pye, 2000), que cita Gibbs, Douglas Pye define un conjunto de ejes posibles del punto de vista, algunos tienen que ver con la cámara y otros directamente no, los resumo ahora para explicar mejor las ideas de Gibbs.

Pye comparte con George Wilson (1988) algunas de las ideas clave sobre este asunto, en particular la idea de que el punto de vista, como concepto general con múltiples significados, estructura el modo en el que los espectadores acceden al conocimiento que la narración cinematográfica contiene. Para Pye, "las películas no solo presentan un mundo ficcional, sino que lo crean e interpretan", o sea lo dotan de significado, y uno de los medios que utilizan para ello es el punto de vista. Es el modo en el que la propia película se relaciona con el material que la contiene, y a través del cual el espectador entra en contacto con él.

Pye asocia a este concepto diversos "ejes" de conocimiento. El Espacial, el Temporal, el Cognitivo, el Evaluativo y el de la Ideología. El Espacial es el que viene definido por las sucesivas posiciones de cámara, se refiere a desde dónde vemos la acción y cómo la vemos, suele ser independiente de los personajes. El Temporal tiene que ver con los saltos en la acción, con cuándo vemos algo, y qué parte de la acción vemos. Crea una relación entre el espectador y el personaje, a través del modo en el que se nos muestra lo que este último hace, en que instante accedemos a ello, si es desde el

principio o cuando ya está terminando, por ejemplo. El eje Cognitivo controla la información, nos informa de quién sabe qué, de quién sabe más que otro. A menudo a este se le llama "*epistemic alinement*", traducible como alineamiento o punto de vista epistémico.

Otros dos ejes que menciona son el Evaluativo, que pone en juego nuestra moral al proyectarla o deducirla o contraponerla de o a aquello que vemos, y el de la Ideología, "un sistema de ideas" que se desprende de la película, una relación con un conjunto de ideas que se dan por supuestas dentro de un contexto cultural dado.

4.3.2.2.- La iluminación

Gibbs la presenta en su texto de 2002 entre los primeros elementos, dando a entender que para que algo se vea (en el encuadre) debe estar iluminado (o no), porque es dentro del encuadre donde ocurre la puesta en escena. El ejemplo que menciona, un plano de "Encadenados" (Alfred Hitchcock, 1946) en el que protagonista masculino está a contraluz, da a entender que Gibbs da mucha importancia a un hecho que podríamos calificar de binario, estar o no en el encuadre, estar o no visible aun estando dentro de él, lo que se ve y lo que no. Y en esto, la presencia o no de luz es decisiva.

4.3.2.3.- El vestuario

Los usos que él asocia a este elemento tienen que ver tanto con su carácter de elemento portador del color como al hecho de que una prenda de vestuario cumple una función, por ejemplo, protegernos del frío, pero al hacerlo o según como se haga se carga de un carácter simbólico. Algunas prendas, por ejemplo, son más fácilmente asociadas a la infancia, y otras a la madurez, y el paso del uso de unas a otras por parte de un personaje puede ser leído o interpretado como una transición de una edad a otra. El vestuario tiene la capacidad de contar siempre algo de un personaje en concreto, de diferenciarlo del resto.

4.3.2.2.4.- El atrezo

Cualquier objeto móvil presente en el encuadre, grande o pequeño, forma parte del atrezo. Gibbs resalta su uso reiterado como significativo. Menciona, parafraseando a Klevan, que los objetos "adquieren significados a través de su uso repetido, y producen asociaciones a lo largo de la narrativa [del film]" (Klevan, 2000, citado en Gibbs, 2002, pág. 9)

4.3.2.2.5.- El decorado

Es precisamente para explicar su uso, para lo que Gibbs recurre al mencionado artículo de Perkins, para recordarnos que el decorado, sus texturas y colores, forman parte de un objetivo más amplio, el diseño general de la película. Y a él, los decorados y localizaciones aportan un contexto visual.

4.3.2.2.6.- Espacio y *Blocking*

Gibbs basa su disección de estos elementos en todo aquello que el encuadre puede contener, y no es evidente el modo en el que el espacio forma parte él, o sea, de qué espacio estamos hablando. Él menciona para empezar el espacio entre los actores, el espacio que les separa y que el encuadre nos permite percibir.

Gibbs se refiere también a lo que en lengua inglesa se denomina *blocking*, así lo llama Bordwell, pero también Woody Allen y muchos directores. Se refieren así a la organización en el espacio del decorado de los movimientos de los actores y la cámara, a todas las posiciones de cámara y movimientos de los actores que desde allí serán capturados por la cámara. Se refieren a la *fijación* (*blocking* puede ser traducido como bloquear, fijar) de todos esos elementos. "Las relaciones expresadas y los patrones creados [en la pantalla] con las posiciones de los actores" (Gibbs, 2002, pág. 17). O, sencillamente, los movimientos de los actores en la escena y las respectivas posiciones y movimientos de cámara que los reflejan. El efecto de estos movimientos está ligado al espacio, al lugar en el que ocurren.

El espacio juega también otro papel, ya que la cámara convierte a un espacio tridimensional en una imagen bidimensional. El espectador puede percibir y tener en cuenta tanto la configuración espacial, o sea en profundidad, como la proyección de esta en la pantalla, una imagen plana que crea o puede crear otras relaciones, como cuando en una pantalla un personaje lejano aparece colocado entre otros dos (creando la idea de que los separa o divide).

A veces, como se ha mencionado, se denomina puesta en escena a esto, a ese movimiento sincronizado, como si todo el concepto se redujera a esto.

4.3.2.7.- El color

Cuando menciona el color, dice que, en realidad, es una característica "añadida" a otros elementos de la puesta en escena, sea este el vestuario o la iluminación, o el atrezzo o el decorado. Es muy interesante, nos parece, que separe el color de los otros elementos, porque es un elemento imposible de encontrar en sí mismo, necesita de algún otro elemento de la puesta en escena para estar presente, ya sea la luz o el decorado o el vestuario o el propio color de la piel. De algún modo, el color relaciona diversos elementos entre sí. Un vestido, por ejemplo, es de un color y a la vez caracteriza a un personaje, y a la vez mantiene una relación con el decorado, y al mismo tiempo es una herramienta para el actor.

"El color es un importante elemento expresivo para los cineastas, y a menudo es movilizado a través del vestuario" (Gibbs, 2002, pág. 8). Quizá la palabra clave aquí sea movilizado, pues los cineastas muy pronto descubren que un modo de mover los colores en el encuadre es a través del vestuario.

El color, a menudo, cumple una función simbólica, como cuando asociamos el color rojo a la sangre y la vida. Gibbs reconoce la existencia de esas "asociaciones culturales" que nos son familiares.

4.3.2.8.- Actores e Interpretación

Gibbs cree que a la interpretación de los actores no se le ha dado la importancia que merece dentro de la puesta en escena, porque a aquellos que escriben comentario fílmico les ha costado tradicionalmente mucho explicar y valorar el trabajo de los actores. Entre los que si analizan esos trabajos, está, nos recuerda, V. F. Perkins.

Los elementos mencionados son además, o sobre todo, herramientas para el trabajo de los actores, ya que les ayudan a dar un contexto a su trabajo y disparan su imaginación o pueden hacerlo. Gibbs reconoce que, sin olvidar todas las anteriores áreas de trabajo del director, es mucho lo que puede expresarse a través de "la dirección de la acción y las habilidad de los actores" (Gibbs, 2002, pág. 12). "Una gran cantidad de significado puede ser depositado en el modo en el que un actor dice una frase".

Gibbs defiende que pequeñas decisiones en el trabajo de los actores pueden producir un efecto complejo, como cuando Martin Landau, en "Con la muerte en los talones" (A. Hitchcock, 1959) interpreta un momento clave de una escena solo moviendo los ojos (Gibbs, 2002, pág. 16).

4.3.2.9.- El sonido

Para Gibbs, lo habitual es que, al hablar de puesta en escena, nos estemos refiriendo solo al estilo visual de una película, es lo que él denomina "la sordera tradicional de la puesta en escena" (Gibbs, 2002, pág. 64). Es por eso que el sonido no suele ser incluido en ella, aunque, dados los elementos que sí son incluidos, parece que debería ser uno de ellos. El sonido es para Gibbs⁹⁰ un área de decisiones del director, concreta y específica y que requiere también un estilo y una coherencia.

⁹⁰ Gibbs, que utiliza a menudo el video-ensayo para ilustrar sus ideas, prefiere denominarlo *audiovisual-essay* para dejar claro que sí que incluye el sonido. Se trata de un modo actualizado de análisis, comentario crítico y/o descripción de los valores de una película o un cineasta, utilizando para ello las propias imágenes del film a describir. Adrian Martin es otro de los autores presentes en esta tesis que lo utiliza.

La explicación que él da, de esta ausencia, es que el sonido remite a las palabras, y éstas a lo escrito, y la escritura era, cuando el concepto se afirma con energía en los años cincuenta, justo lo que la puesta en escena intentaba dejar detrás, para convertirse en otra cosa, en una película. Lo que se dice ya está en el guion (aunque no el modo en el que se dice ni quien lo dice), pero todas esas palabras a menudo son escritas por otro que no es el director, y están fuera de su "área de decisión".

Él menciona también otra razón, ligada de nuevo a esa época de la "política de los autores". El director que trabajaba para los grandes estudios de la época dorada, a la que pertenecen los autores encumbrados por esa política, llegaba a la película cuando el productor había tomado alguna o muchas decisiones, y la dejaba antes que estuviera terminada, para que el productor pudiera terminarla según sus deseos, y esto incluía la manipulación de la banda sonora: los diálogos, ambientes y ruidos y la música. Esto explica también porque a menudo el montaje, en general, es excluido también, a pesar de la relación que tiene con todos los demás elementos, el director no solía estar presente para controlarlo.

El único lugar en el que, en esas condiciones, el director era el que tenía la última palabra, era en el rodaje. De allí salía y allí dejaba la huella de su estilo, que no podía ser borrada del todo por más que el productor lo intentara, eso es lo que la crítica valoraba en ciertas películas (la historia está llena de ellas) maltratadas por su productores pero alabadas aun así por los escritores de cine.

Sería maravilloso poder ver [...] lo que intentaba [Nicholas] Ray hacer, pero las películas de Ray, como las de Stroheim, han sido debilitadas [por esa manipulación] considerablemente poco, por el control que ellos tenían sobre la textura. (Charles Barr, 1962, citado en Gibbs, 2002, pág. 65)

4.3.2.10.- Elementos excluidos: el sonido y el montaje

Gibbs considera que es muy limitador excluir el montaje y el sonido de los elementos de la puesta en escena. Como él defiende, es la interacción de los elementos

lo que crea el estilo, y el sonido está interaccionando a menudo con otros elementos de la puesta en escena y es imposible que, para su análisis en detalle, pueda ser excluido de ella.

Respecto al montaje, Gibbs considera que hay un caso claro que demuestra que sí debe ser tenido en cuenta al estudiar la puesta en escena. Es lo que se denomina *long take*⁹¹ traducido a veces por *toma larga* (para no confundirlo con el plano largo). Es un plano de larga duración temporal que puede o no incluir una secuencia completa (y si lo hace se le suele llamar *plano secuencia*). Como él nos recuerda, en este tipo de planos, "¿Cuándo deja uno de hablar de puesta en escena y empieza a hablar de montaje?". Como menciona Gibbs (2002, pág. 65), una de las decisiones más importantes, trabajando con ese tipo de planos, suele ser dónde terminarlo, una decisión que atañe a la vez a la puesta en escena y al montaje.

4.3.2.11.- Coherencia

Gibbs resalta la importancia de las interacciones de los diversos elementos, que ve como significativas cuando suponen "un patrón consistente de decisiones dentro de la película, que remiten a estrategias recurrentes de la película" (Gibbs, 2002, pág. 115). A la relación tanto con el contexto como entre las diversas técnicas o elementos es a lo que denomina coherencia.

La coherencia es un término que, según Gibbs, muchos críticos de cine han utilizado para poner en valor la puesta en escena. El término tiene una larga historia detrás, que se remonta a los filósofos griegos (Aristóteles o Platón, según Gibbs no hay acuerdo entre los expertos sobre quién de ellos propuso el término (Gibbs, 2002, pág. 115). En su esencia, se refiere a la idea de que *el todo debe ser mayor que la suma de las partes*, al trabajo conjunto y sincronizado de los elementos que componen la obra de arte, del mismo modo que trabaja un organismo vivo (en el que todos sus componentes

⁹¹ Gibbs ha publicado recientemente un libro sobre este asunto, del que es editor junto a Douglas Pye "The Long Take: Critical Approaches" (2017).

trabajan por un objetivo común), y de ahí el término sinónimo de "organicidad". Su aplicación al cine puede ser explicada recurriendo a lo que Perkins dice de ella: "una estructura que apunte de un modo consecuente hacia la realización de funciones comprensibles" (Perkins, 1976, pág. 74). Es interesante reseñar que, para Perkins, coherencia es "lo *máximo* que podemos exigir a un film". La coherencia dentro de una película está asociada a su carácter de medio temporal, es decir, la obra de arte cinematográfica, como la música, se despliega ante su espectador en el tiempo. Y es en relación a este hecho clave como podemos hablar de coherencia.

Dos son los tipos de sentidos asociables a este concepto. Primero, existe coherencia a lo largo de toda la película, coherencia en su duración. Como cuando un elemento visual se repite en ella con diversas variaciones, a lo que se denomina *motivo*, y que va adquiriendo significado a partir del contexto creado por sus apariciones anteriores. Pero además existe (idealmente) coherencia entre unas secuencias y otras, en este caso por ejemplo en relación a su *tono*⁹² y su uso del punto de vista. Quizás, para Gibbs, uno de los usos más relevantes de esta coherencia sea la creación de un contexto que permite explicar el uso de un elemento dado. Gibbs menciona como ejemplo el caso de una película rodada principalmente a base de planos de duración muy larga (ese sería el contexto), en el que se inserta en un momento dado un plano muy breve, que al romper ese patrón llama la atención sobre esa breve imagen.

No conviene de todos modos, nos recuerda Gibbs, confundir la coherencia con un valor absoluto, pues una obra extremadamente simple puede ser muy coherente y sin embargo muy poco valiosa. La coherencia, en realidad, está relacionada con la complejidad también. Gibbs utiliza las ideas de Robin Wood para defender que "la noción de coherencia sólo tiene sentido unida a conceptos como *complejidad, densidad, tensión interna*; nunca puede ser un criterio absoluto" (Robin Wood, citado en Gibbs, 2002, pág. 42).

⁹² *Tono* es otro término complejo que conviene aclarar. Aquí se usa en el sentido que Douglas Pye le da: "En todas sus variadas formas y sus diversos niveles dentro de una película, (el tono) es uno de los modos centrales mediante los cuales una película puede indicarnos cómo debemos tomarnos lo que vemos y oímos; señala tanto a nuestra relación (como espectadores) con la película como a la relación de la película con los materiales que la componen y las convenciones (en juego)" (Pye, 2000, pág. 12).

4.3.2.12.- Forma y contenido

Podemos hablar también de coherencia para referirnos a un momento dado del filme, en relación a los elementos y técnicas (de puesta en escena) en juego en ese momento en concreto. Gibbs menciona que este asunto siempre viene asociado, en los textos de comentario fílmico, a la que suele denominarse como la integración entre forma y contenido. "Algunos críticos dirían que la forma determina el contenido, o incluso que ambos no pueden ser distinguidos [el uno del otro], que la forma es el contenido" (Gibbs, 2002, pág. 41). Gibbs prefiere decir que él se está refiriendo al modo en el que diversos elementos de la puesta en escena y de otras áreas de decisión al alcance del cineastas "interaccionan para conseguir un efecto significativo". Este conjunto de elecciones de las que a menudo habla, trabajan juntas al servicio del drama, pero es difícil saber qué precede a qué pues "todo está empujando en la misma dirección". Para Gibbs, una determinada técnica puesta en juego en un determinado momento afecta al contenido a la vez que es afectada por él y por el contexto, la interacción entre estos elementos se produce simultáneamente.

Una técnica cinematográfica dada, él pone el ejemplo el uso de los planos contrapicados, no adquiere significado más que en función del contexto. Es decir, no tiene un significado por sí misma. En esto también coincide con Perkins, ambos creen que tanto el contexto como el contenido al que hace referencia esta técnica modulan su significado.

Aunque la puesta en escena puede ser considerada como el uso de determinados elementos o recursos por parte del director, al final no es eso, sino sólo una determinada forma de utilizarlos, coherente y sistemática, diríamos. Solo si podemos detectar ese uso constante y repetido de determinados recursos o técnicas, podemos hablar, para John Gibbs, de puesta en escena.

4.3.3.- Formas

Uno de los conceptos que para Gibbs mejor refleja las posibilidades de la puesta en escena es el *Decoupage*, que para Gibbs remite a una forma específica de puesta en escena. Este término, como el de puesta en escena, tiene también un significado distinto según quién lo use y está relacionado tanto con la puesta en escena como con el montaje.

4.3.3.1.- *Découpage* como forma de puesta en escena

Los dos términos franceses, *Mise en Scène* y *Découpage*, son términos teóricos que tienen problemas similares de traducción por la diversidad de sus significados asociados. Para Gibbs, ambos tienen algo en común, y algo que los diferencia. Sus áreas de influencia interseccionan.

Inicialmente, ya lo hemos visto, dos son los posibles significados universalmente aceptados⁹³. Uno se refiere a lo que llamamos guion técnico. El otro a una operación de segmentación, de descomposición de la película en "segmentos ideales", como explicó con lucidez Luis Buñuel (1928), realizada mentalmente por el director antes del rodaje.

Découpage es definido inicialmente por Gibbs como otro término francés utilizado en el comentario fílmico que se refiere a "el modo en el que *una escena* es segmentada en patrones de planos diferentes" (Gibbs, 2002, pág. 36). Se está refiriendo, en este caso, a ese posible uso del término, traducible al castellano como desglose (en planos) o sencillamente como guion técnico. En este sentido, *découpage* tiene que ver con el encuadre, con los encuadres sucesivos, y por tanto formaría parte para Gibbs de los elementos o áreas de la puesta en escena. Cuando Gibbs defiende que los diversos elementos interaccionan entre sí, y difícilmente pueden ser analizados por separado, menciona que uno de los modos en los que interaccionan es a través del *découpage*.

⁹³ Además de las ideas mencionadas de Noel Burch, existe un libro de Timothy Barnard de 2015, *Découpage*, dedicado íntegramente a este concepto.

La polisemia del concepto, y su relación con la puesta en escena, es explicada claramente en su artículo "Elecciones de Cineasta" (Gibbs, 2006). Para explicar el resultado de determinadas elecciones, Gibbs compara el trabajo de dos directores que adaptaron la misma novela "*The Blank Wall*" publicada en 1947 por Elizabeth Sanxay. Max Ophüls adaptó esta novela en su película de 1949 "*The Reckless moment*" y Scott McGehee y David Siegel lo hicieron en 2001 en "*The Deep End*". Gibbs dice que nuestra respuesta al visionado de estos films es muy diferente.

Muchas de las razones de esto tienen que ver con decisiones generales que los respectivos cineastas tomaron sobre cómo poner en pie y capturar la acción, incluyendo elecciones sobre puesta en escena, *découpage* y montaje. (Gibbs, 2006, pág. 9)

Gibbs dedica un apartado de su artículo a explicar los dos diversos *découpages* de las dos películas. Lo hace diseccionando algunas escenas, para extraer de ellas conclusiones generales, lo que se conoce como "*close analysis*" y aquí denominamos análisis en detalle. Lo que comprueba es que los *patrones* de planificación de esas dos películas son radicalmente diferentes, y eso es lo que le permite hablar de *découpage*. *Découpage* es entendido ahora en su segunda acepción, más rica, a la que se refiere Luis Buñuel, el modo en el que un director disecciona en planos su película, creando con ello un estilo.

En la versión de Ophüls, predominan los planos largos, tanto en duración como en tamaño, hay muchos menos planos que en la versión más reciente y en ella estos largos planos sirven para relacionar al personaje principal con su entorno, sobre todo la casa en la que vive con su familia, y con los otros personajes, estableciendo una suerte de jerarquía que va desde ella a los otros personajes. En la versión de McGehee y Siegel, lo que hay son numerosos primeros planos, el modo en el que están desglosadas muchas escenas es a base de primeros planos. Las relaciones del personaje protagonista con su entorno y con los demás son establecidas por corte, y eso hace que esta versión tenga más del doble de planos que la primera.

Otro de los escritores de cine de referencia para Gibbs es Robin Wood, su libro "*Personal views*" (1976) es una recopilación de gran número de artículos sobre diversos temas. En él, Wood menciona que "un movimiento de cámara conecta, el montaje separa" (Wood, citado en Gibbs, 2002, pág. 35). Es una norma más o menos estricta, útil cuando se está empezando a aprender sobre el lenguaje del cine, pero que siempre conviene que sea matizada por el estudio del uso que determinado director hace de ella, nos recuerda Gibbs. Aun así, esa conexión que implica el movimiento de cámara tiene su base en algo que es real, los elementos así conectados comparten un espacio y un tiempo continuo⁹⁴.

Los cineastas, al elegir utilizar o no largos movimientos de cámara en sus películas, crean patrones de planificación muy diferentes. Estos patrones, no suelen reducirse a una sola escena, sino que se repiten a lo largo de la película, e incluso, como en el caso de Ophüls, en múltiples películas. A eso se le denomina también *découpage*.

Es decir, para Gibbs, el *découpage* no es el desglose de una escena en planos, lo que a menudo se traduce como guion técnico. Es el uso continuado a lo largo de una película de una o unas determinadas estrategias de planificación, de desglose en planos de las escenas, hasta crear un patrón reconocible. Es por ello por lo que podemos incluirlo aquí como una forma de puesta en escena.

El modo en el que una escena es planificada, desglosada en los planos que la cuentan, tiene mucho que ver, en el enfoque de Gibbs con la puesta en escena. Como hemos visto, ese conjunto de decisiones la estructuran y organizan. Y ese es uno de los significados del término *découpage*. Pero hay otro significado, más amplio y general, que se refiere a un cierto modo o estilo de planificar, a la existencia de lo que él denomina un patrón, y eso es algo que ya no está incluido en la puesta en escena, aunque interacciona con ella o como dice Gibbs, *intersecciona* con ella, sino que pertenecería a un concepto más amplio como es el de estilo cinematográfico. Es esto lo que permite a Gibbs decir,

⁹⁴ Aunque esto es cierto a menudo, pero no siempre, véase como contraejemplo algunos planos secuencia de Angelopoulos, en el interior de los cuales el tiempo salta, o los ejemplos mencionados por Gibbs en "Lone Star" de John Sayles.

como me explico a mí (J. Gibbs, entrevista personal, 3 de Junio de 2016), que el *découpage* por una parte está incluido en la puesta en escena pero por otra no, o sea tiene áreas que sí intersecciona con la puesta en escena, pero otras que le son propias.

Para una clarificación del concepto, en 2014 Tymotheny Barnard publicó en Canadá un libro sobre este asunto, "*Découpage*", que repasa los usos del concepto. Barnard es, según muchos (ver, por ejemplo, Pye, 2015), el mejor traductor al inglés de la obra de Bazin y su traducción reciente de "¿Qué es el cine?", revisa diversas ideas mal entendidas hasta ahora. Una de ellas es el concepto *Découpage*, que llegó a traducirse por *editing*, o sea montaje (lo que le permite decir, con ironía, que en francés el término separa y en inglés une (Barnard, 2014, pág. 5). Barnard nos recuerda que *Découpage* era el título original del artículo de Bazin "La evolución del lenguaje cinematográfico"⁹⁵. También nos recuerda que *découpage* no es solo un término teórico sino también práctico, es decir utilizado por los cineastas, como Buñuel, para referirse a ese momento esencialmente cinematográfico:

La intuición del filme, el embrión fotogénico, palpita ya en esa operación llamada *découpage*. Segmentación. Creación. División de una cosa para convertirla en otra. Lo que antes no era, ahora es. (Buñuel, 1928, pág. 1)

El montaje viene después del *découpage*, en él las decisiones "ideales" se encuentran con la realidad, las imágenes son recortadas con el fin de "acoplar unos trozos a continuación de los otros" (Buñuel, 1928, pág. 1).

4.3.4.- Funciones

Dos son las funciones principales que cumple para Gibbs la puesta en escena, además de aquellas que puedan cumplir para los propios cineastas, que quedan fuera del alcance de esta tesis. Por un lado, es una herramienta crítica, un medio de conocimiento

⁹⁵ El artículo de 1957 fue el resultado de la fusión por el propio Bazin de tres artículos de 1950, 1952, 1955, el de 1955 titulado "*Découpage et son evolution*".

que permite explorar una película desde las decisiones que toma el cineasta para narrar de un determinado modo y crear significado. Por el otro, es también una herramienta metacrítica, ya que le permite estudiar su presencia en los medios especializados y evaluarlos, o sea que le sirve para hacer un análisis crítico de la función de la crítica (esto es lo que interesa a Aumont también). Es lo que Gibbs hace en su libro "*The life of Mise en Scene*" (2013), valiéndose de la puesta en escena como herramienta metacrítica, revisa la historia de la crítica cinematográfica en UK, rastreando la presencia de ese concepto.

4.3.4.1.- - La puesta en escena como herramienta crítica: *Mise en Scene Criticism*

Style based criticism, así define Gibbs su trabajo como investigador, traducible como comentario fílmico basado en/o sensible al estilo. El objetivo de su trabajo de análisis es estudiar las relaciones entre estilo y significado. Se trata de un análisis del estilo de una película o director basado en el detalle de una escena o varias. Desde esos detalles, pueden sacarse conclusiones más generales, siguiendo un modo de trabajar que se denomina a veces "*bottom-up*" (de abajo a arriba). Se puede hacer desde muchos puntos de vista, desde el tema o el género, por ejemplo, pero él lo hace utilizando la puesta en escena, y eso es lo que significa *Mise en Scene Criticism* (comentario fílmico basado en/o sensible a la puesta en escena). Estilo y puesta en escena aparecen a menudo como sinónimos, pero también como relacionados causalmente.

En su análisis de la puesta en escena, Gibbs se refiere continuamente tanto a los estudiosos del cine (*critics*) como a los cineastas. A él le interesan ambos, tanto los que producen sentido a través de sus elecciones como los que interpretan esas elecciones para descifrar su significado. Él cree que establecer un patrón coherente en el uso de una determinada técnica es muy útil no solo para el crítico sino también para el cineasta, si pretende dotar a su película de expresividad o significado expresivo. Un film será tanto más rico en significados en la medida en la que su director sea capaz de crear patrones coherentes de puesta en escena que funcionen a lo largo de él. Esos patrones son a la vez los que permiten al investigador interpretar la película. Esta manera sintética y

sincronizada de trabajar es la base del trabajo de comentario fílmico sensible a la puesta en escena.

4.3.4.1.1.- Estilo y Significado

En el año 2000 tiene lugar en la Universidad de Reading un congreso bajo el título "*Style and Meaning*" (Estilo y Significado). Su objetivo era reexaminar el papel que el comentario crítico interpretativo seguía teniendo en los Estudios de Cine (*Film Studies*). La convocatoria estaba abierta a trabajos sobre análisis en detalle, interpretación y puesta en escena, (Pye & Gibbs, 2005, pág. 2). Se centraba en el estilo cinematográfico como herramienta crítica, y en cómo estos asuntos se relacionaban entonces con la interpretación cinematográfica.

En 1996, Bordwell y Carroll habían publicado un libro titulado "*Post-Theory Reconstructing Film Studies*" que resumía las teorías cinematográficas posteriores a la "Teoría de Autor". En su introducción, proponían que una parte de todas esas teorías podían ser denominadas *Grand Theory* (Gran Teoría), las asociadas al Estructuralismo en los años setenta, y las que denominan allí "Teorías de la posición del sujeto" (basadas en las ideas de Barthes, Lacan, Derrida, Foucault y otros). Su tesis es que después de ellas, las teorías que han aparecido son más pequeñas, teorías de tamaño mediano o medio las llaman. Como ya sugiriera en su libro "El significado del filme"⁹⁶, Bordwell insiste en ese texto en la idea de que todas esas propuestas teóricas demuestran que "es mucho lo que se puede hacer con una película sin recurrir a interpretarla" (Bordwell, 1996, pág. 29).

Douglas Pye y John Gibbs se propusieron cuestionar esa afirmación, convocando dicho congreso para re-examinar la posición de la crítica interpretativa, basada en el análisis atento o en detalle, en los estudios cinematográficos contemporáneos. Su objetivo era reconectar con "líneas de trabajo de la crítica académica y de la teoría que habían sido marginadas desde la llegada de la Gran Teoría" (Pye & Gibbs, 2005, pág. 2).

⁹⁶ La publicación en 1985 del texto de Bordwell *Making Meaning* (publicado en España en 1995 con el título de "El significado del filme"), además de describir con precisión los diversos usos, modelos y posibilidades de la crítica, había provocado ya una polémica entre diversos investigadores académicos, al proponer, entre otras cuestiones, que la interpretación es irrelevante porque siempre es arbitraria.

Como académicos, eran perfectamente conscientes de los problemas que su propuesta traía consigo. Tal como mencionan en la introducción al libro que compila las principales contribuciones a la conferencia, una dilatada tradición de estudios basados en las diferencias de todo tipo, (clase social, género, raza, opción sexual), entre los diversos públicos cinematográficos, entre otras razones, parecían haber apartado definitivamente la posibilidad de una interpretación realmente válida, pues cada grupo interpretaría la película desde su posición, encontrando posiblemente en ella sentidos diferentes.

Pero Pye y Gibbs defienden que su método de trabajo, el análisis en detalle, les permite sacar conclusiones que son contrastables, defendibles y discutibles. Ninguna interpretación será nunca exhaustiva, dicen en ese texto de introducción al volumen. Como muchos de los asistentes a la conferencia, ellos creen que la crítica académica y el ensayo crítico cumplen dos funciones: "interpretar y evaluar" (Gibbs y Pye, 2005, pág. 5). El proceso de interpretar consistiría además en descubrir y mostrar "los modos en los que una película nos ha afectado, qué creemos que pretendía conseguir, cómo se relaciona con otras películas, con lo que esperábamos de ella" (Gibbs y Pye, 2005, pág. 5).

4.3.4.1.1.1.- El concepto de estilo

La conciencia del papel que cumple, del significado y de las consecuencias del estilo cinematográfico, es fundamental "dentro de los nuevos estudios cinematográficos". Pye y Gibbs parten de la definición de Bordwell (1997) para explicar sus ideas sobre el estilo, aunque también utilizan el Diccionario Oxford para ello. Estilo es, entonces, "el modo de expresarse característico de un artista" (o de un periodo, o de una industria). En ese sentido, parece estar más relacionada con el continente que con el contenido, con el cómo más que con el qué, si es que esa separación fuera posible, que para ellos no lo es.

El estilo es el resultado de las elecciones del cineasta, decisiones materiales del cineasta "sistemáticas y significativas". Una parte importante de estas decisiones tienen que ver con la puesta en escena. Otras con el montaje, con el que la puesta en escena se relaciona a través del *découpage*. El estilo es el resultado de elecciones "sistemáticas" por

un lado y "significativas" por otro. Para ellos, el estilo, como medio de expresión, es lo que nos permite acceder a la historia "a la vez que" modela de modos diversos y complejos la relación entre la película y el material que la compone, su público y el contexto histórico al que pertenece. Por esa razón, no es sostenible la separación entre el qué y el cómo. Ambos se están modelando mutuamente. Ellos, como V. F. Perkins, defienden que "el cómo es el qué"⁹⁷.

Para entender el estilo de una película, debemos entender cómo está funcionando, cómo "presenta y da forma a su universo narrativo" (Gibbs y Pye, 2005, pág. 11). Entender es precisamente la función de la interpretación. Para ello es necesario conocer las normas y convenciones particulares dentro de las cuales la película se está moviendo, que incluyen no solo el contexto histórico sino también, por ejemplo, las convenciones del género al que la película pertenece. Lo que ellos denominan el *status* de las decisiones formales, su relación con las convenciones en juego, solo puede ser detectado a través de un análisis en detalle y su interpretación.

El proceso de interpretar una película implica descubrir las razones que justifican el uso de determinadas técnicas de puesta en escena y de montaje (y de sonido) en ella. Para explicar la función que cumplen, hay que conocer su *status*, que nos permite entender su importancia, su valor y su significado. Eso es lo que se persigue con la interpretación, y por eso para ella es tan importante el estilo. Lo que a ellos les interesa del estilo son las cuestiones que plantea sobre el modo en el que un determinado uso de esos materiales al alcance del cineasta se convierte en significativo. "¿Qué se gana usando esta técnica así aquí?", se preguntan, y también "¿Cómo se relaciona con patrones desarrollados a lo largo de la película?".

Estilo y puesta en escena parecen ser para ellos prácticamente sinónimos. Aunque esta última incluya muchas pero no todas las técnicas al alcance del cineasta, produce los elementos más fructíferos para el análisis interpretativo. El montaje puede ser incluido a través del *découpage*, que permite analizar el uso en una secuencia de ciertas estrategias

⁹⁷ El Capítulo 6 del mencionado libro de Perkins (1976) se titula "El cómo es el qué".

de planificación, por ejemplo la del plano/contraplano, dentro del estudio de su puesta en escena. Por eso la puesta en escena es tan relevante para el comentario fílmico que Gibbs practica, porque aporta un conjunto de elementos y una base para la discusión y el debate.

4.3.4.1.2.- Interpretación y *close analysis*

El trabajo crítico parte de un tipo de análisis fílmico, característico de la tradición inglesa, que es la Interpretación. Interpretar un texto fílmico, podríamos empezar por decir, siguiendo a Ramón Carmona (1991, pág., 47-52,) consistiría en hacer una "lectura significativa" de un filme, una lectura que nos proporciona tanto un sentido o conjunto de sentidos como una idea de su valía como texto fílmico, si es que una cosa puede separarse de la otra. Interpretar una película, a través de su puesta en escena, implica asociarle funciones, valores y significados.

La interpretación puede ser asociada a esa "tarea del pensamiento que consiste en descifrar el significado oculto en el significado aparente, en revelar los niveles de significado implícitos en el significado literal" (Paul Ricoeur, citado en Bordwell, 1995, pág.18)

Significado es una palabra cuyo uso en este contexto debe ser precisado. El significado es lo que uno encuentra o deduce al interpretar aquello que se observa, la película. Es el resultado de la interpretación.

Esto recuerda a las ideas del crítico americano de la época Andrew Sarris, quien en su texto "Notas sobre la Teoría de Autor" (1962) afirmaba que un autor trabajaba en tres círculos concéntricos: la técnica, que debía dominar, el estilo personal, que debía poseer, y un tercer círculo que englobaba a los anteriores y los ampliaba, que él llamaba el sentido interno (*inner soul*). Es precisamente ese sentido interno el que aparece, según los críticos de *Movie*, inseparable del estilo cuando se interpreta una película.

Pero interpretar no es sólo entender el significado de un rasgo estilístico en términos temáticos, en términos de "significados implícitos", como menciona Bordwell (1995, pág. 25). Es también entender el porqué de ese rasgo, es despejar el proceso que ha producido ese rasgo de estilo. Entender no es sólo entender *qué*, es por tanto y sobre todo entender *porqué*.

Interpretar implica también evaluar. Y, como dice V. F. Perkins ignorar, a base de pruebas obtenidas en el análisis, el gusto del propio escritor, rechazando la evaluación de una escena o una película como una cuestión de gusto del propio escritor (V F Perkins, citado en Gibbs, 2013, pág. 144) .

Tal como menciona Perkins, esto era el asunto central de las investigaciones que tuvieron lugar en la revista *Movie*, "la relación entre el material observado y su evaluación, valoración, interpretación, su comprensión en otras palabras" (V. F. Perkins, citado en Gibbs, 2013, pág. 144).

La Interpretación es el resultado del *close analysis* o *close reading* (análisis en detalle). La segunda denominación, con su referencia a la "lectura", exhibe la herencia de esta metodología de lo que es su aplicación en la literatura.

4.3.4.1.2.1.- Análisis en detalle

La técnica utilizada por Gibbs y muchos otros críticos del Reino Unido, el análisis en detalle, implica estudiar minuciosamente los detalles de una secuencia, incluida su planificación y el uso de los diversos elementos de su puesta en escena. Pero Gibbs nos recuerda (2002, pág. 39) que debemos tener en cuenta también lo que podríamos llamar el contexto. En el deberíamos incluir el resto de la película, aunque no hagamos de ella el mismo análisis en detalle. Pero también las convenciones de género dentro de las cuales la película funciona o maneja, y un contexto cultural más general sobre el mundo en el cual esa película vive o retrata.

La idea central es que todo lo que hace falta para analizar y evaluar el trabajo de un director en una película es un momento en el que su puesta en escena sea rica y elocuente,

en el que lo que es complejo o significativo puede demostrarse que nace de la realización, el tratamiento, la organización del campo visual o de sofisticadas interacciones entre los diferentes aspectos de la producción de una película. (Gibbs, 2013, pág. 240)

Como explica Pezzota (2010), el análisis en detalle "parece tener un único método", se basa en la división de la película en secuencias y la subdivisión de éstas en planos. Elegida una secuencia considerada relevante (o a veces un único plano), el proceso consiste en la descripción detallada de todos sus planos y los elementos que los componen, tales como la puesta en escena, el montaje, el sonido, etc. (Pezzota, 2010, pág. 7).

Interpretar esos resultados implica relacionar todo aquello encontrado en esos planos con el resto de la película, estilísticamente y temáticamente, para extraer su significado y evaluar su pertinencia. El análisis en detalle es "un necesario primer paso para explorar su significado". (Belton, 2016)

El comentario crítico basado en la puesta en escena se basa pues en detalles concretos. Utiliza el análisis en detalle, precisando cómo, en determinados momentos de un film, el uso de un recurso produce o está ligado a un significado concreto (o a uno más general, ligado entonces a la totalidad del filme). Y promueve el debate sobre esos descubrimientos, debate en el que aquello que gracias al análisis ha salido a la luz, debe ser argumentado y contrastado con la proyección del filme, debe ser algo que el espectador experimente mientras ve una película, aunque a menudo no sea consciente de ello.

Tal como defiende Gibbs, la naturaleza y relevancia del comentario fílmico basado en la puesta en escena

se basa en la calidad de los debates [que provoca], en las discusiones argumentadas [producidas al] comparar aquello que se reclama [que la película o la escena dice o significa] con la experiencia real de ver la película, y en el intento inherente de ser preciso sobre cómo y de qué manera algunos films adquieren su significado. (Gibbs, 2013, pág. 238)

4.3.4.2.- La puesta en escena como herramienta metacrítica

El concepto ha cumplido un papel clave a lo largo de la historia de la crítica académica y el ensayo cinematográfico, contribuyendo a dotar de rigor a los escritos sobre cine desde sus inicios. En su libro de 2013, "*The life of mise-en-scene: Visual Style and British Film Criticism, 1946-78*" ("La vida de la puesta en escena: Estilo visual y Comentario Fílmico Británico, 1946-78"), Gibbs ha revisado la historia del concepto en la literatura crítica británica sobre cine, desde después de la Segunda Guerra Mundial. Al utilizarla así, como herramienta metacrítica, analizando su uso y la evolución del mismo a lo largo de una parte de la historia de la crítica británica (entendida esta en su sentido más amplio, el del comentario crítico, ya que entonces no existían instituciones académicas en las que se investigara en estos asuntos), Gibbs saca conclusiones sobre el amplio y diverso significado del concepto, así como sobre el papel de la propia crítica y la función que cumple.

A través del modo en el que utilizan la puesta en escena, los sinónimos y conceptos con los que al principio se refieren a ella, los elementos que cada revista decide incluir en ella o no, y las implicaciones que tiene para los que escriben en ellas, Gibbs ofrece en este texto un amplio panorama de la crítica cinematográfica británica, al menos parcialmente ignorada, lo que le sirve para reivindicar el papel clave de algunos escritores sobre cine. La presencia del concepto es constante en los escritos sobre cine, pero en muchos casos los autores de los textos revisados se referían a él con diferente nombre, y Gibbs menciona muchos, entre ellos el de *estilo visual*, lo que revela hasta qué punto estilo visual y puesta en escena pueden ser considerados sinónimos, lo que nos devuelve a la idea de la puesta en escena como estilo (Gibbs, 2013, pág 127-128).

El uso del concepto como herramienta metacrítica le permite además a Gibbs reclamar "precisión en la escritura crítica actual". Llamando la atención sobre el trabajo de los mejores escritores sobre cine de la época, Gibbs invita a la crítica actual a que sea consciente de "la importancia de ser sensible" a las estrategias estilísticas utilizadas en la películas objeto de su estudio.

Con el fin de precisar mejor cómo utiliza Gibbs la puesta en escena como herramienta metacrítica, cómo cumple para él esta función, revisamos ahora algunas de las ideas presentes en su libro de 2013.

4.3.4.2.1.- Puesta en escena y Teoría de Autor en el Reino Unido

Desde 1946 en adelante, un grupo de publicaciones formado por *Sight and Sound*, *Sequence*, *Movie* y *Screen*, además de otras más pequeñas, se convirtieron en la vanguardia de la crítica cinematográfica de después de la guerra mundial en el Reino Unido. En ellas, y entre ellas, se mantuvo un debate muy fértil basado en conceptos como puesta en escena, autoría, estilo visual y otros, y también sobre la función de la crítica cinematográfica.

En sus inicios, el uso del concepto de puesta en escena en el Reino Unido también está ligado al de autor. Tal como se ha visto, los dos conceptos emergen en paralelo en la crítica cinematográfica francesa en los años cincuenta. Gibbs ha demostrado que tuvo lugar un intercambio de ideas muy rico entre los escritores a ambos lados del Canal de la Mancha. El concepto aparece en Inglaterra ligado a la idea de considerar al director como el responsable artístico de una película (Gibbs, 2013, pág. 56), descartando así el valor artístico de otras contribuciones, como las atribuibles al guionista o al director de fotografía.

Vista así, *puesta en escena* parece un sinónimo de *dirección*, tal como se desprende, por ejemplo, de un artículo de Robin Wood mencionado por Gibbs. Repasando todas las áreas de decisión del director, Wood menciona a los actores, el decorado, el movimiento de cámara, el encuadre e incluso el sonido, y termina diciendo:

"Todo esto es puesta en escena" (Wood, 1960, citado en Gibbs, pág. 57). Es un enfoque mucho más amplio que el de Gibbs; al incluir el montaje y el sonido, nada queda ya fuera del área de la puesta en escena, y parece convertirse así en un sinónimo de la propia función de dirigir.

Es importante no olvidar que siempre que se habla así de la puesta en escena en esta época, se hace refiriéndose a directores y películas que figuran entre las más sobresalientes de la historia del cine. El canon de films a los que esta crítica alude, les permite hablar así, asimilando como hace Woods puesta en escena y dirección, pero son muy pocos los directores en los que ellos se fijan. Estamos en los años sesenta, la influencia de la "política de los autores" es grande, y son los mismos autores los que atraen la atención de los escritores sobre cine a ambos lados del canal.

4.3.4.2.2.1.- "La vida de la puesta en escena"

El título de su libro de 2013, como John Gibbs me explicó (J. Gibbs, entrevista personal, 3 de Junio de 2016), cumple varias funciones. Además de situar el contenido, hace referencia y cuestiona la idea ya mencionada, presente a finales de los años sesenta y en los setenta, de la muerte de la puesta en escena. Y, dado que se ha publicado en el año 2013, reivindica su existencia actual, en el siglo XXI.

Se trata de un texto extraordinariamente denso y rico, resultado de una revisión ampliada de la tesis doctoral de John Gibbs, lo que demuestra hasta qué punto estos asuntos han tenido una influencia decisiva desde hace años en las ideas de Gibbs.

El libro comienza en 1946, con la aparición de la revista *Sequence*, en la que escribían Lindsay Anderson, Gavin Lambert y Karel Reisz, entre otros. Fue en esta revista donde apareció el concepto de *poesía cinematográfica (film poetry)*, concepto paralelo al de la puesta en escena, a través del cual evaluaban el estilo visual. Gibbs destaca que fue el estilo visual lo que les permitió defender el cine popular (americano), por entonces no considerado digno de atención por parte de la crítica experta.

A principios de los años cincuenta, algunos de estos escritores empezaron a escribir para *Sight and Sound* (fundada en 1932). Gibbs repasa su trayectoria durante esa década, en la que, a pesar de ese trasvase, se fue transformando en la revista de cine más ortodoxa del Reino Unido. En los sesenta, aparecen un gran número de pequeñas revistas (*Motion, Definition, Granta*, etc.), con ideas opuestas a esa tradición que ya representa *Sight and Sound*. Gibbs destaca entre ellas a *Oxford Opinion*, una revista de estudiantes de esa universidad en la que colaboraron una gran parte de los escritores que luego serían clave en la crítica británica: me refiero a V. F. Perkins, pero también a Robin Wood, Charles Barr y otros. Fue el germen de lo que luego sería la revista *Movie*.

4.3.4.2.2.2.- *Movie*

Movie, como dice Gibbs, "es la revista que ofrece la exploración más sostenida del estilo visual, y el punto más significativo en la historia de esas ideas" (2013, pág. 6). Dedicada al comentario fílmico, las ideas allí presentadas han tenido una notable influencia en el modo de entender John Gibbs la puesta en escena. Las ideas que Gibbs defiende, así como la metodología que emplea, están dentro y son herederas de esa tradición, aunque en este texto, en el que repasa los diferentes acercamientos al estudio de la puesta en escena que se daban en la revista, él cuestione algunas de ellas.

Movie surgió en 1962 con la intención de ser una revista mensual, aunque en realidad apenas lo fue, y se publicó, con diversas desapariciones intermedias, hasta el año 2000. Ha sido sucedida por su versión online *Movie: A journal of film criticism*, publicada ahora anualmente por las Universidades de Oxford, Reading y Warwick. Entre sus editores actuales están el propio Gibbs, Douglas Pye y también estuvo hasta su muerte en 2016 V. F. Perkins.

Los editores de lo que Gibbs denomina *Early Movie* (o sea la primera época de la revista que abarca hasta 1975) fueron Mark Shivas, Paul Mayersberg y sobretodo V. F. Perkins. Su principal ideólogo fue y siempre ha sido V. F. Perkins. Es, en nuestra opinión, la persona más influyente en las ideas predominantes sobre comentario fílmico dentro de

lo que podríamos denominar la escuela británica del comentario fílmico basado en el estilo cinematográfico (*style based criticism*).

La idea de que había que estudiar simultáneamente la forma y el contenido de las películas, de que ambos eran inseparables, ya aparecía en algunos artículos de *Sight and Sound*. Lo que allí no se hacía era comentario crítico basado en el estilo. "La necesidad de entender el estilo es mencionada a menudo [en *Sight and Sound*] pero rara vez perseguida" (Gibbs, 2013, pág. 84).

Lo que les faltaba, y traerán los críticos de *Movie*, era una herramienta para poder *perseguir* en las películas esas ideas, el análisis del detalle que fundamentara las ideas, y les diera una validez empírica.

4.3.4.2.2.3.- Principales rasgos de *Movie*

Un elemento decisivo para el desarrollo de su forma de analizar las películas es el hecho de que, en aquellos tiempos, era difícil el visionado detallado que hoy podemos hacer gracias a las tecnologías de DVD y a los reproductores de video como VLC que disponemos en nuestros ordenadores. Los escritores de *Movie* solo contaban con las películas que se estrenaban y con algunos ciclos que proyectaban en el British Film Institute. Esto podría explicar la presencia constante en sus páginas de cineastas como Otto Preminger o Nicholas Ray, directores que estaban en activo y estrenando en esos años. Existía entre los escritores de la revista una norma según la cual era necesario "chequear lo que tenías pensado escribir [sobre una película] con un [nuevo] visionado" (Perkins, 1962, citado en Gibbs, 2013, pág. 133). Perkins explica allí que "parte de la idea que yo tenía de los motivos de [la existencia] de *Movie* era el deseo de hacer afirmaciones sobre las películas que fueran precisas".

Como sugiere Gibbs, lo anterior, unido a la importancia para estos escritores del concepto de coherencia (el uso repetido de estrategias estilísticas a lo largo de toda la película), puede explicar la tendencia a justificar afirmaciones sobre una película a partir del estudio detallado de "las estrategias de una breve secuencia", una de las claves del

análisis en detalle. Esto les permitía pasar, él menciona a Mayesberg y un artículo sobre Hitchcock, pero es extensible a otros, "rápidamente de la descripción [...] a la interpretación" (Gibbs, 2013, pág. 135), es decir, de aquello que han visto en la película a su significado, a las implicaciones temáticas y estilísticas que esa presencia tiene.

En 1960, con motivo de la controversia que provocaban la publicación de sus ideas en Oxford Opinion, Perkins y otros escritores ya habían mostrado en una carta a *The Spectator* que tenían claras sus ideas y lo que buscaban:

Nuestra principal preocupación es el significado, que no debe ser buscado solo en la trama. Puede y debería también aparecer en la estructura de las imágenes, en la luz y en el color, y en la pista de sonido. El estilo no es solo un embellecedor, es el método a través del cual se expresa el significado. (Cameron, Perkins y Shivas, citado en Gibbs, 2013, pág. 138)

4.3.4.2.2.4.- Forma y contenido

Gibbs menciona diversos binomios en boga entonces, que se referían finalmente a esa distinción clásica entre forma y contenido: mecánica y significado, acción e imagen, contenido real y contenido temático.

La distinción que sugiere el uso de estas parejas de términos no es para nada una oposición, [...] a lo largo de la historia de Movie está claro que, en las películas que estos escritores admiran, se convierte en imposible separar un [elemento de la pareja] del otro. (Gibbs, 2013, pág. 136 comprobar).

Recordemos que, para Perkins, "el cómo es el qué". Gibbs menciona que Perkins descartaba tanto "las decisiones que sólo empujaban la narración o contribuían a la construcción del mundo fílmico, como aquellas que existían con el solo propósito de desarrollar el tema" (pág. 136). Según Perkins, debe existir un equilibrio entre estos dos elementos inseparables.

La función que un determinado elemento cumple puede ser además, como ya sabían entonces y como me recordó Douglas Pye (D. Pye, entrevista personal, 23 de Mayo de 2016), la de resolver un problema, y a menudo la mejor pregunta que puede hacerse sobre un rasgo de puesta en escena es esa, "¿qué problema resuelve?".

4.3.4.2.2.5.- La relación con otras revistas británicas

La situación en la que se encontraban las otras revistas de cine de esa época "parece haber favorecido" la aparición de *Movie*, como respuesta a sus deficiencias y omisiones. Los críticos que participaron en la revista parecen coincidir (Gibbs, 2013, pág. 144) en que las extraordinarias películas que veían exigían una escritura sobre ellas capaz de describir y explicar su complejidad.

Perkins menciona una crítica aparecida en *Sight and Sound* en 1955, por la decepción que le supuso. En ella, Penelope Houston ilustraba su texto con fotogramas de la película, "realmente tenía los fotogramas de la secuencia [...], pero se las arregló para no decir nada interesante" (Gibbs, 2013, nota 69, pág. 144). Perkins le explicó a Gibbs en su entrevista de 1997, que leyendo esa crítica y viendo las fotos que la acompañaban imaginó lo que ella iba a hacer, pero que ella no fue capaz de sacar ninguna conclusión interesante a partir de esas fotos, no fue capaz de usarlas para interpretar la película. Perkins estaba ya interesado en el análisis en detalle de las escenas y ese artículo le hizo pensar que había "algo que (se) podía hacer" con ese material, aportar como pruebas los fotogramas que representaban los planos de la secuencia, para confirmar su interpretación de la puesta en escena.

4.3.4.2.2.6- Las ideas de *Cahiers du Cinéma* en *Movie*

Los escritores de *Movie* creían que el cine era un medio de directores, "el director es el autor de una película, la persona que y la dota de cualquier cualidad distintiva que pueda tener" (Ian Cameron, *Movie*, 1962). Pero no estaban de acuerdo en llegar a los extremos de la "política de los autores", "que hacen difícil que un director malo haga una

buena película y casi imposible que un director bueno haga una mala" (Ian Cameron, *Movie*, 1962).

La influencia de Bazin es reconocida por muchos de los escritores de *Movie*, aunque no por todos (y Gibbs menciona a Ian Cameron). Perkins reconoce que les enseñó que se podía ser "concreto". Perkins explicó a Gibbs que, aunque muchas de las ideas que Bazin escribió sobre algunas películas le parecían "imprecisas, como todo el análisis en detalle que se hacía entonces", Bazin les interesaba porque creía en la importancia de ser concreto en lo que explicaba, (Gibbs, 2013, pág. 145).

La idea que mejor muestra tanto el carácter de V. F. Perkins como el de Bazin es la explicación que Perkins le dio a Gibbs sobre otro aspecto que le interesaba de él: les había demostrado que el cine no es algo que entendamos.

Mientras que el tono de Arheim, Balazs y Lindgren y otros es que sí entendemos el cine, y luego nos explican cómo lo entendemos, con Bazin tú tienes la sensación de [que] no, no lo entendemos, así que empecemos a intentar [entenderlo]. (Perkins, citado en Gibbs, 2013, pág. 145)

Perkins explica que este modo de verlo es mucho más permisivo (*enabling*), se refiere a que aceptar esa idea de que no lo entendemos, es lo que nos permite adentrarnos en la película para intentar entenderla, siguiendo nuestro propio camino al hacerlo.

Fue precisamente en *Cahiers du Cinéma* donde Perkins publicó por primera vez, una carta sobre "Rio Bravo" (H. Hawks), en 1952. Como él explica, les impresionaba "la seriedad y la pasión" con la que una película como "Rio Bravo" era discutida. Aunque las ambiciones de Perkins ya eran diferentes entonces y el contenido de las mencionadas discusiones no le parecía el adecuado.

4.3.4.2.2.8.- *Cahiers vs Movie*

Utilizando la introducción al libro de Jim Hillier (1985) dedicado a la primera década de *Cahiers du Cinéma*, que supuso la primera traducción al inglés de sus principales textos, Gibbs hace una comparación entre el modo en el que las dos revistas trataban la puesta en escena.

Hillier menciona tres rasgos característicos de *Cahiers*, y a ellos se remite Gibbs. El primero es el relativo a "la supremacía del director como la persona responsable del espectáculo", una idea que las dos revistas compartían.

El segundo se refiere a la "especificidad" del cine, es decir, a aquello que le es propio y le distingue de las otras artes. En *Cahiers* creían que la puesta en escena era lo específico del cine. La afinidad con esta idea es total en *Movie*. Perkins creía que el valor de una película estaba no en su precedente literario sino en "lo cinematográfico. La sumisión de un a menudo [asunto] narrativo banal a una puesta en escena idiosincrática" (Perkins, 1963, refiriéndose a Nicholas Ray, citado en Gibbs, 2013, pág. 147).

El tercer rasgo sería la idea propuesta por Hillier de que "el concepto que tenían en *Cahiers* de la puesta en escena, privilegiaba un cine realista ilusionista narrativo" y al hacerlo promovía también un cine en cierto modo opuesto al potencial del montaje, un cine basado en la puesta en escena en el interior del plano en vez de en la relación entre los planos. "El énfasis en la función narrativa impide la admiración de los valores abiertamente pictóricos (de los planos)" (Gibbs, 2013, 147). Estas asunciones sobre puesta en escena también eran comunes entre los escritores de *Movie*.

Había sin embargo algo que les diferenciaba claramente. Los textos de *Cahiers*, ya se ha visto, solían ser extraordinariamente retóricos, recargados en exceso. Los de *Movie* solían ser más empíricos, y usaban para ello el análisis en detalle, que les permitía aportar pruebas precisas de lo que decían, sostenían su interpretación, por eso esa herramienta era tan importante para ellos.

4.3.5.- Conclusiones / Esencia

4.3.5.1.- La esencia es la interacción de los elementos

El encuadre pertenece a la esencia de la puesta en escena. La primera decisión es encuadrar, un recorte del espacio frente a la cámara que, una vez decidido, obliga a tomar decisiones sobre los otros elementos a su disposición. Pero la idea central en su concepción de la puesta en escena es que, aunque es importante entender que está compuesta de elementos diversos, es evaluando la "interacción" entre estos elementos como podemos "reflexionar" sobre ellos de un modo productivo. Estas palabras usadas por él definen la función que para Gibbs tiene la puesta en escena, se trata de un concepto que nos permite "pensar" las películas.

Gibbs utiliza la puesta en escena como medio de conocimiento de una película. A él, lo que le interesa es cómo todos estos elementos crean sentidos diversos. Gibbs sostiene que no debemos conformarnos cuando descubrimos que un conjunto de técnicas utilizadas en una determinada secuencia producen en el espectador tal o cual sentido, debemos preguntarnos si hay algo más.

4.3.5.3.- La puesta en escena tiene un poder transformador

Toda película parte de un guion, salvo un reducido número de excepciones. A menudo, desde siempre, la crítica tiende a fijarse en todo eso que ya estaba en el guion, en general la historia⁹⁸. Pero ya en el primer periodo de la crítica británica que ha estudiado Gibbs (2013), el entorno de los años cincuenta, una parte de los escritores de cine se distinguieron de sus colegas por su insistencia en fijarse en todo aquello que, perteneciendo a una película, no estaba en el guion. Era un rasgo definitorio de lo que cierta crítica (la de *Oxford Opinion, Definition o Movie*) estaba escribiendo: se valían de la puesta en escena para explicar y sostener sus argumentaciones. Según explica Gibbs,

⁹⁸ Bordwell (1995) menciona este asunto cuando habla de los diversos tipos de crítica o comentario fílmico, que en general suelen basarse en el argumento y el tema.

compartían "su rechazo a considerar el guion como [un elemento] central" (Gibbs, 2002, pág. 58).

"Estaba todo en el guion"⁹⁹, escribió Nicholas Ray (Ray, 1956, citado en Gibbs, 2002, pág. 58), parafraseando a un lamento característico de ciertos guionistas de su época, y añadía: "Sí ya estaba todo en el guion, entonces por qué filmarlo". Pero, como escribió V. F. Perkins y nos recuerda Gibbs, los guionistas a veces coinciden en su queja con algunos "insensibles" escritores sobre cine, cuando no se dan cuenta de que lo que hace que los espectadores vayan a ver una película "son las extraordinarias resonancias que [los directores] pueden provocar con su uso de los actores, el decorado, el movimiento, el color, la forma, todo eso que puede ser visto y oído" (Perkins, 1963, citado en Gibbs, 2002, pág. 59).

Lo que críticos como Perkins o Woods, mucho más "moderados" según Gibbs que sus colegas contemporáneos franceses, estaban defendiendo en esos años, es que la puesta en escena transforma de tal modo el guion que de algún modo lo deja atrás. El guion es tratado por ellos como uno más de los elementos al alcance del director, "solo un ingrediente" (Gibbs, 2002, pág. 58), un ingrediente al que le falta todo lo relativo al estilo visual, y es lo visual lo único que en este medio importa. Como menciona Ray, el cine es un medio en el que "la imagen y no la palabra tiene el impacto final" (Ray, 2005, pág. 27).

Es a esto a lo que Gibbs llama "la influencia transformadora" de estilo cinematográfico. "Es a través de la puesta en escena como el director convierte el guion en una película" (Gibbs, 2002, pág. 59).

Valiéndose de la música y de la interpretación de los actores, de los decorados, el vestuario, la iluminación y los movimientos de cámara, entre otros medios a su alcance, el director deja atrás el guion. Utilizando las palabras del director John Sayles, Gibbs

⁹⁹ La tesis doctoral de John Gibbs (1999) se titula "No estaba todo en el guion..." ("It was never all in the script...": Mise-en-scène and the interpretation of visual style in British Film Journals (1946-78).

defiende que es la puesta en escena "lo que hace que una película sea una película" (John Sayles, citado en Gibbs, 2002, pág. 60).

4.3.5.4.- La puesta en escena es un rasgo específico

La puesta en escena es lo particular del medio cinematográfico, lo que lo distingue por ejemplo de la literatura, "es el modo único en el que el cine es [un medio] expresivo" (Gibbs, 2002, pág. 60).

Gibbs ha encontrado referencias tempranas tanto en Francia como en el Reino Unido a este carácter específicamente cinematográfico de la puesta en escena, y a lo controvertido que resultaba entonces. Fenayoun Hoveyda, por ejemplo, menciona que, cuando defendían (en *Cahiers du Cinéma*¹⁰⁰) que el valor de una película estaba "en su técnica y no en su contenido, en su puesta en escena y no en su guion y sus diálogos, nos encontrábamos con una tormenta de protestas" (Hoveyda, 1960, citado en Gibbs, 2002, pág. 61).

Como ejemplo del debate que se vivía entonces sobre la importancia de la puesta en escena, Gibbs menciona una frase de Penelope Houston, editora de la revista *Sight and Sound*: "el cine trata de relaciones humanas, no de relaciones espaciales" (Houston, 1960, citado en Gibbs 2002, pág. 63). Frase a la que Raymond Durgnant contestaría entonces desde las páginas de *Motion*: "la única formulación que empieza a tener sentido es decir que las relaciones espaciales en Ray, Lang, Antonioni, Mizoguchi et al, son una metáfora de las relaciones humanas" (Durgnant, 1963, citado en Gibbs, 2002, pág. 64)

Estas ideas eran nuevas entonces, no lo era ya el carácter artístico del medio cinematográfico. El cine de Bergman, menciona Gibbs, era universalmente aceptado como artístico, no era así para un cine, el de Hollywood, que tenía una pretensión más popular. Pero es precisamente ese cine el que les sirve a los críticos "sensibles" al valor

¹⁰⁰ Eran estos mismos argumentos los que sustentaban la política de los autores, porque si lo valioso artísticamente de una película es su puesta en escena, entonces está claro que su responsable artístico es el director.

de la puesta en escena para demostrar su relevancia tanto para la evaluación de películas concretas como para entender la valía del cine en general. "Perkins, Hoveyda y Wood compartían la opinión de que los críticos no serían capaces de entender las películas hasta que no fueran sensibles a la puesta en escena" (Gibbs, 2002, pág. 61). Para ellos, la calidad de una película viene dada por su puesta en escena, y esto resultaba controvertido entonces.

El concepto de puesta en escena, nos recuerda Gibbs,

permitió a los críticos entender el cine como una experiencia visual y sensorial, en vez de una solamente literaria, aceptar el cine como un medio por derecho propio, y valorar la influencia determinante del estilo en el significado. (Gibbs, 2002, pág. 66)

4.3.5.5.- La puesta en escena como concepto teórico sigue viva hoy

Gibbs (2013, págs. 239-240) reconoce que no todas las películas son adecuadas para ser apreciadas de este modo, estudiando su estilo visual en términos de puesta en escena. Estas técnicas de análisis "no son igual de productivas para todas las películas". Gibbs sugiere que el significado de términos clásicos como "unicidad" y "coherencia" puede haber cambiado o sencillamente ser más difícil de apreciar en el cine actual. Pero cree que sigue siendo válido el acercamiento al comentario fílmico desarrollado en el Reino Unido en *Movie* y otras revistas desde los años cincuenta.

Toda la evidencia que necesitamos para [elaborar un] comentario fílmico centrado en la dirección¹⁰¹, nos la proporciona un único momento rico y elocuente de puesta en escena, un instante donde lo que es complejo o significativo pueda demostrarse que nace de la realización, el tratamiento, la

¹⁰¹ Prefiero esta traducción en vez de hacer referencia al director, ya que Gibbs considera poco valiosa la Teoría de Autor, en especial su idea de que son los rasgos distintivos de un director los que le convierten en un autor. "Ser distinguible no es lo mismo que ser distinguido" (Gibbs, 2013, pág. 240).

organización del campo visual, o de la sofisticada interacción de los diferentes aspectos del proceso de hacer una película. (Gibbs, 2013, pág. 240)

El cine actual puede que no responda con facilidad a este tipo de análisis, pero Gibbs nos recuerda que esta tentación de descartar el cine contemporáneo como poco valioso es algo que se repite con frecuencia en la historia del comentario fílmico. En particular, Gibbs menciona la "tentación fácil de descartar el cine de Hollywood", al que la crítica inglesa ha tratado con indulgencia tanto en el periodo que recorre su texto (1946-1978) como en la actualidad. Como Gibbs nos recuerda, "la tendencia a distinguir entre arte y comercio está todavía por erosionar en la cultura en general, y a menudo también dentro del mundo académico" (Gibbs, 2013, pág. 239).

En 1997 Gibbs entrevistó a V. F. Perkins. Para él, el cine internacional oscilaba entonces "entre lo pretencioso y la trivialidad, sin término medio". El subrayado excesivo, entendido como la discrepancia entre lo que se intenta decir y cómo se dice, y la arbitrariedad, la ausencia de una relación coherente entre las decisiones estilísticas, son los defectos más mencionados por Perkins. Pero Gibbs propone estar abierto a entender el cine actual en sus propios parámetros, "la puesta en escena está viva hoy", defiende. Por esta razón tituló su libro de 2013 "La vida de la puesta en escena", porque cree que tiene mucha vida todavía.

4.4.- Adrian Martin (Melbourne, Australia, 1959)

Libro incluido:

- *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art* (2014)

Adrian Martin es desde hace muchos años profesor asociado en Monash University de Melbourne, en la que se doctoró con una tesis titulada "*Toward a Synthetic Analysis of Film Style*" (Hacia un análisis sintético del Estilo Cinematográfico). Su carrera docente la inició en 1979, impartiendo *Film Studies* en el Melbourne State College, donde se había graduado, y posteriormente en el Swinburne University of Technology, en Rusden College y en RMIT University.

En el momento de redactar esta tesis, Adrian Martin es otro de los grandes especialistas mundiales en la puesta en escena como concepto metacrítico. Él ha revisado desde hace décadas¹⁰² la historia del concepto, con una idea clara del papel que ha jugado en los diversos momentos de la historia de la teoría del cine, y del que juega o puede seguir jugando hoy en día. Autor de cuatro libros y de más de cien ensayos, su interés por el estilo cinematográfico, por la puesta en escena, y su utilización del análisis en detalle, le convierten en el autor que, junto con John Gibbs, más ha contribuido internacionalmente a reavivar el interés por el concepto puesta en escena estos últimos años.

En cuanto a su adscripción teórica, él la explica en sus propios términos:

El comentario crítico basado en el estilo es, más allá de las palabras y las imágenes en páginas o en línea, una historia de lealtades personales, identificaciones [...] Afilé mis dientes como un joven cinéfilo (que creía) en *la* puesta en escena¹⁰³.

¹⁰² Ver, como ejemplo, su artículo de 1992 sobre las formas de la puesta en escena: *Mise en scene is dead, or The Expressive, The Excessive, The Technical and The Stylish*.

¹⁰³ Cuando Martin habla de "*la* puesta en escena" está utilizando una idea de Raymond Bellour (2000), que se refiere a una cultura cinematográfica nostálgica de la puesta en escena clásica, por una lado una cultura histórica (o un momento de la historia) pero también "una manera de mirar - y de hacer- que sobrevive hoy en día". (2014, pág. 46).

También tuve la necesidad, un poco más tarde, de rebelarme contra eso, de desembarazarme de lo que sentía que era su influencia limitadora en mí, para abrazar lo que sentía como una teoría o visión opuesta (es decir, el posestructuralismo) y una cultura del cine totalmente diferente. (Martin, 2014, pág. 47)

4.4.0.- Presentación

La precisión y riqueza de lo que Martin (2014) describe en su libro han sido cruciales para definir tanto el objeto de esta tesis como su contexto, a lo que han contribuido sin duda también diversos artículos sobre el asunto publicados por él extraordinariamente valiosos. Este libro es además una especie de compendio o resumen de muchas de sus ideas publicadas anteriormente.

Mi misión, en este libro, es no tomar partido [...]. Así que empezaré por considerar a la puesta en escena, tal como fue concebida clásicamente, como una de esas herramientas útiles y valiosas. (Martin, 2014, pág. 47)

4.4.1.- Introducción / Definición

La puesta en escena es la manera de extender estados de la mente en movimientos del cuerpo. (Alexander Astruc, 1985, citado en Martin, 2014, pág. 46)

(La puesta en escena) es la relación entre la cámara, los cuerpos de las personas delante de ella, y el paisaje. (Bernardo Bertolucci, 1989, citado en Martin, 2014, pág. 45)

Adrian Martin hace constante referencia a las ideas de otros autores, de teóricos pero también de cineastas, por un lado para explicar las suyas, por otro para mostrar los modos diversos en los que ha sido explicada. La mejor definición propia que nos propone

es fruto de su revisión de lo que él denomina "la manera clásica de entender el concepto":

Muestra acontecimientos y les da forma plástica, nos ofrece un mundo; más allá de contarnos simplemente una historia, [la puesta en escena] da un complejo punto de vista, actitud o mirada sobre ese mundo que, en su sentido más completo, narra. (Martin, 2014, pág. 156)

Adrian Martin tiene ideas originales sobre la puesta en escena pero tiene también una conciencia del concepto como herramienta histórica, que ha cumplido diversas funciones desde su aparición en *Cahiers du Cinéma*. Si para Charles Burnett, "el estilo (cinematográfico) no puede concebirse separado de los mecanismos históricos usados para explicarlo" (Burnett, 2008, pág. 144), Martin utiliza ese mismo acercamiento para tratar de definir la puesta en escena, y considera que todas esas versiones del concepto forman parte de él.

En los textos de Martin, muchas ideas provienen de autores y momentos históricos muy variados. Este pensamiento que me atrevo a calificar de enciclopédico, pues maneja una muy extensa gama de referencias, publicadas en múltiples idiomas, es una de las características de este autor. Es a través de esos autores que él menciona en sus textos como podemos hacernos una idea de sus propias ideas, que habitualmente comparte con ellos, aunque a veces rebate alguna parte de sus ideas.

4.4.1.1.- "Lo único que hay es lo que ves"

A pesar de la insistencia tradicional en la puesta en escena como herramienta interpretativa, ligada a conceptos como "tema" o "expresividad", Martin prefiere empezar por recordarnos que, "antes de conjurar un mundo, conducir una historia o elaborar un tema, la puesta en escena, en su sentido y efecto más primario, nos muestra algo, es un medio de *visualización*" (Martin, 2014, pág. xv). Como él reconoce, sigue en esto a Michael Mourlet (1959), quien insistía en la presencia de la pantalla, el lugar en el

que las cosas se ven, y desde el que las cosas se oyen. "Es en la pantalla [...] donde todo debe ocurrir" (Mourlet, citado por Genevieve Puertas, 1987, pág.20).

También, pero después, la puesta en escena produce, "a través de la evidencia de nuestros sentidos" abstracciones de orden mayor, como "significados, símbolos, metáforas, alegorías, intenciones del director, 'visiones del mundo" (Martin, 2014, pág. xvii). Martin lleva todo esto al terreno de lo material, de la pantalla, y comparte la idea de Bela Tarr de que "Lo único que hay es lo que ves y oyes en la pantalla" (Bela Tarr, citado en Martin en 2014, pág. xvii).

El origen teatral del término nos recuerda, dice Martin, que allí también el trabajo del director consiste en hacer que las cosas que ocurren puedan ser vistas, "fijando las acciones para el ojo de los espectadores" (Martin, 2014, pág. xvi). Se trata de algo "material", que puede ser percibido, antes de ser entendido.

4.4.1.2.- Cuerpos en el espacio definido por la cámara

"La arquitectura fluida de (los) cuerpos... moviéndose a través del espacio móvil" (Murnau, citado en Martin, 1992, pág. 97). Martin comparte esta idea de la puesta en escena, que resume como "cuerpos en el espacio¹⁰⁴". Podemos entenderlo como la situación y desplazamiento de los cuerpos en el espacio, su disposición, que incluye tanto a los cuerpos de los actores como a los objetos de ese mundo que rodea a los actores, el decorado pero también el entorno, y también a la cámara como (posible) creadora de esos desplazamientos.

La cámara tiene un papel esencial en esta manera de definir la puesta en escena, porque es ella la que interviene en la definición de ese espacio, "un espacio constantemente definido y redefinido por la cámara" dirá Martin (2014, pág. 45). Espacio debe ser entendido aquí en el sentido más amplio, que incluye el concepto de intervalo, tal como lo entiende Alain Bergala (2000), es decir, todas esas distancias en juego.

¹⁰⁴ Es esta una idea que, como vimos, ya estaba presente en *Cahiers du Cinéma*.

En el cine, tanto el intervalo entre las figuras como el intervalo entre la cámara y las figuras se inscribe en un mismo espacio visible, percibido como homogéneo por el espectador. En el mismo espacio donde se desarrollan las relaciones entre las criaturas ficcionales, se desarrollan también las relaciones entre el creador y sus criaturas. (Bergala, 2000, pág. 27-28)

El modo de disponer los cuerpos en el espacio, es, para Martin, "la primera imagen, mítica, de lo que hace la puesta en escena, lo que nos muestra" (Martin 1992, pág. 97). Él cree que primordialmente esa es su función, "coreografiar", lo llama, "predominantemente actores en un ambiente, para la cámara" (Martin, 2014, pág. 15)

4.4.1.3.- Historia de las definiciones del concepto

Como explica Martin, el modo "estricto" de definir la puesta en escena es el que utilizan Bordwell y Thompson en su texto clásico (1979). Allí identifican al concepto con su precedente teatral. El problema que ve Martin (Martin, 2014, pág. 14) a esta manera de definirla es que se basa en la idea de que todos esos elementos son utilizados para crear algo (la puesta en escena sería precisamente ese algo) delante de la cámara pero, supuestamente, esa "coreografía de los cuerpos en el decorado" (Martin, 2015, pág. 297), según Bordwell y Thompson tiene lugar sin tener en cuenta la cámara. Martin coincide aquí con John Gibbs en su crítica de las ideas de Bordwell y Thompson, todo lo que se pone en escena está allí para una determinada posición y óptica de la cámara, se pone en escena para la cámara y entonces, ¿cómo hacerlo sin tener en cuenta la cámara¹⁰⁵?. Es esta manera de explicar y cuestionar el concepto de Bordwell lo que le permite dar a Martin una de sus definiciones de puesta en escena: "el arte de organizar, coreografiar y disponer [...] (predominantemente actores en un entorno) para la cámara" (Martin, 2014, pág. 15).

El modo más "libre" de definirla se lo atribuye Martin al texto de Robin Wood de 1961, que incluye prácticamente todas las funciones del trabajo del director, de la que

¹⁰⁵ Este asunto, ya se ha visto, es al menos en parte una confusión sobre las ideas de Bordwell, que él amplía en su texto de 2005 sobre el *staging*.

Martin destaca una, siguiendo a John Gibbs, "la organización del tiempo y el espacio" (Robin Wood, 1961, citado en Martin, 2014, pág. 16)

Frente a estas definiciones extremas, la historia del concepto nos ha traído muchas otras, y Martin repasa muchas de ella en sus textos, buscando su propia manera de entender el concepto, y de actualizarlo.

A menudo el término parece abarcar todo, "el cine como arte expresivo convertido en sinónimo de la puesta en escena" (Martin, 2014, pág. 13). Es eso lo, según él, hace John Gibbs, designar con ese término a "todos los aspectos del estilo" (Martin, 2015, pág. 297). No hay "ninguna duda", para Martin, de que "para el público cinematográfico culto, la puesta en escena se ha convertido en algo como 'los recursos creativos [al alcance] del director'" (Martin, 2015, pág. 297).

Por un lado, este término parece significar (un poco místicamente) todo, el cine como arte expresivo convertido en sinónimo de la puesta en escena; por otro lado [...] la puesta en escena no es nada muy específico". (Sam Rodhie, 2006, citado en Martin, 2014, pág. 13)

Una de las definiciones que Martin prefiere, por su sencillez, es la de Thomas Elsaesser de un texto de 1981, según la cual la puesta en escena es "retórica visual" (citado en Martin, 2014, pág. 16). Lo bueno de esta definición es que no se reduce solo al modo en el que cada plano es organizado, en todos los sentidos de término, sino también al modo en el que unas imágenes interaccionan con otras, unos planos con otros pero también las imágenes simultaneas dentro de un plano, que se superponen entre ellas, fruto, por ejemplo, de un trabajo de efectos especiales.

Martin detecta en la historia del concepto un deslizamiento desde un significado más o menos concreto hacia un asunto mayor, el estilo, "y después más allá todavía, hasta llegar a algo tan grande como la creación cinematográfica o el arte cinematográfico mismo" (Martin, 2014, pág. 13).

Entre el todo, y esa nada muy poco concreta, pasando por algo mágico y misterioso, así ha sido, para Martin, la historia del concepto, y el modo en el que sigue siendo entendido hoy.

Quizá su manera más personal de entenderla sea refiriéndose a esas capacidad que la puesta en escena tiene de alterar lo evidente; de, a través de una retórica, convertirlo en otra cosa, transformarlo y matizarlo. En su definición más amplia, la puesta en escena incluye a la escena y a la cámara pero también al espectador. Adrian Martin reconoce que ha sacado la idea de Raúl Ruiz.

La puesta en escena puede transformar los elementos de una escena dada; puede transformar el destino de una narrativa; puede transformar nuestro estado de ánimo o nuestra comprensión a medida que experimentamos la película. (Raúl Ruiz, citado en Martin, 2014, pág. 20)

4.4.1.4.- Barrett Hodsdon y *la mística de la puesta en escena*

Un aspecto de la puesta en escena que le acompaña desde su aparición como concepto crítico en los años cincuenta, es la idea de que su función principal tiene lugar durante el rodaje. Según esta manera de verla, que Martin califica como "un aspecto especialmente mítico" (Martin, 1992, pág. 93), es durante ese tiempo cuando el director (y sus colaboradores, suele añadir Martin) toma la mayoría de las decisiones relevante de puesta en escena. Vista así, tanto la preproducción, la fase de preparación del rodaje, como la postproducción son excluidas de su campo de actuación, y el rodaje aparece como "la quintaesencia de la creación cinematográfica (Martin, 2014, pág. 16).

En el decorado, el director evalúa todo, guía a los actores hacia sus posiciones, encuentra una posición para la cámara (o una zona para ella, si tiene que moverse), y después de varios intentos y correcciones, *voilà!*, ocurre la magia del cine. (Martin, 2014, pág. 45)

Esta manera de entender la puesta en escena fue perfectamente explicada por Barrett Hodsdon en su artículo titulado "La mística de la puesta en escena" (1992). Martin debe algunas de sus ideas a este autor, varios conceptos suyos han sido previamente utilizados por Hodsdon, como el del poder transformador, o la idea del estilo manierista. Incluso comparte con él, en gran medida, la propia definición del concepto.

4.4.1.4.1.- Barrett Hodsdon (Australia, 1944)

Hodsdon es un escritor y crítico australiano que lleva desde 1960 investigando, publicando y dando clases de cine, principalmente sobre teoría del cine, estética y autoría. Fue uno de los pioneros en investigar en la cultura cinéfila local y en 1970 propuso y coordinó para la *National Library* Australiana un programa de compras de libros clave de historia del cine. "Las influencias en relación con mis preocupaciones sobre puesta en escena son imprecisas y multifacéticas. Las fuentes originales son *Cahiers*, Sarris y *Movie*" (Barrett Hodsdon, comunicación personal, 25 de Febrero de 2018). En 1992 colaboró en un número especial de la Revista *Continuum* dedicado al Estilo Cinematográfico: "*Film: Matters of Style*" (Cine: Cuestiones de Estilo), que fue editado por Adrian Martin. Su texto incluido allí es un repaso al papel histórico de la puesta en escena, y a su relevancia actual (en 1992). Además de recopilar un conjunto de citas sobre puesta en escena, a modo de definición, repasa varios elementos asociados al concepto. En 2017 ha publicado "*The Elusive Auteur: The Question of Film Authorship Throughout the Age of Cinema*", en el que revisa y propone una "rectificación" del concepto de autor en el cine.

4.4.1.4.2.- Barrett Hodsdon: "The mystique of mise en scene revisited". (1992)

Hodsdon encuentra también dificultades para dar una definición cerrada de puesta en escena. La mejor definición que ofrece en el texto, lo que él llama "una versión de trabajo", es "la colocación precisa de actores y objetos delante de la cámara in diversas combinaciones espaciales, pictóricas y rítmicas". Para él, la cámara tiene un papel central. El espacio está siempre sometido a la mirada de la cámara, al igual que la interpretación de los actores.

Hodsdon cree que el concepto de puesta en escena, en sus inicios, fue convertido en una especie de concepto místico, al que adorar, como una cuestión de fe, sin poder definir exactamente en qué consistía. "Se trataba de algo ante lo que maravillarse, pero que no podía ser demostrado ni cuestionado". Hodsdon revisa en su texto el papel histórico de la puesta en escena, desde su aparición en la revista *Cahiers du Cinéma*, ligado a la "política de los autores". Ambos conceptos, el de puesta en escena y el de autor, se extendieron en los años sesenta a Inglaterra (vía la revista *Movie*) y también a Estados Unidos (vía Andrew Sarris). Hodsdon defiende que había entonces una ingenuidad y un entusiasmo por las cuestiones críticas que es imposible recuperar hoy.

Existía una clara vocación de redescubrir las tradiciones y las conexiones de la historia del cine por una nueva generación de cinéfilos, la vocación de explorar los terrenos del estilo cinematográfico [...] y el reconocimiento de que el cine americano no era solo una maquinaria exitosa de entretenimiento, sino el espacio de un arte cinematográfico altamente refinado. (Hodsdon, 1992)

Hodsdon cree que se practicaba un tipo de crítica que eludía los problemas esenciales, "brillaba sugiriendo una plenitud de significados e implicaciones mientras simultáneamente poseía un potencial analítico fantasma". La idea de la puesta en escena "resaltaba la entrada cinéfila a una caverna misteriosa y tumultuosa". Como él cuenta, con la llegada de la teoría cinematográfica de los años 70, el concepto de puesta en escena, tan poco riguroso entonces, se encontró fuera de lugar. Aun así, Hodsdon reclama un poco más de atención y de rigor a la hora de juzgar al concepto, dentro del conjunto de elementos que sustentaban ese "impulso crítico" de entonces.

Un tema recurrente en la crítica de *Cahiers* fue la fusión de la ética con el formalismo. Las decisiones formales de los directores tenían un trasfondo metafísico, moral. Recordemos, por ejemplo la idea de Godard de que "el travelling es una cuestión de moral" (que Hodsdon cita a la inversa "la moral es una cuestión de travellings"). Hodsdon cree que la sincronización de ciertos rasgos reconocibles de puesta en escena, (motivos recurrentes, movimientos de cámara característicos, etc.), con la capacidad de detectar a su autor, crearon un placer nuevo en el espectador cinéfilo, que buscaba

complicidad con "el agente que controlaba la narrativa". El énfasis se ponía en la existencia de una visión unificada, "en marcado contraste con la idea posestructuralista de las disparidades del texto" (Hodsdon, 1992).

La crítica de los años sesenta valoraba "la capacidad transformadora de la puesta en escena", incluso sobre los guiones más mediocres. Toda película tenía un conjunto de precedentes literarios, en forma de proceso, que podían empezar por una sinopsis, para ser luego un tratamiento y más tarde un guion. Los críticos de *Cahiers* prefirieron creer en el rodaje como el momento clave, en el que la película existía como tal por primera vez, "todo los demás eran meros preliminares".

Como explica Hodsdon, el instante del rodaje aparecía un momento místico, lleno de posibilidades. La presencia de los actores interpretando a sus personajes, el decorado y el vestuario cumpliendo por fin la función para la que han sido diseñados, las nuevas relaciones con la iluminación, y con el sonido, y las posibilidades puestas en práctica de la cámara, su posición, angulación y movimiento... "Los críticos de *Cahiers* tenían razón al creer que el guion solo era un trampolín, aunque uno esencial, para la mágica tarea de la realización". Los directores señalados como autores lo fueron por ser pioneros en mostrar, cada uno a su modo, la autonomía del medio cinematográfico respecto a su antecedente escrito, el guion.

Existía además el debate sobre el control del filme, que en Europa estaba en manos de los directores. Los directores americanos seleccionados como autores lo eran también por su capacidad de mantener su estilo dentro de un sistema, el de los estudios de Hollywood, que Hodsdon caracteriza como "jungla comercial".

Para Martin, el rodaje solo es un momento más del proceso de fabricación de una película, un momento importante, pero tan importante como cualquier otro.

Si queremos buscar una apreciación holística y auténtica del estilo cinematográfico, debemos abandonar el mito del director inspirado por los dioses en el decorado, conjurando la magia del cine con un movimiento de cámara

inspirado, un inteligente reacondicionamiento del decorado, el ajuste de un patrón de iluminación, o la bienvenida de un gesto espontáneo de un actor. (Martin, 2014, pág. 17)

Martin reconoce que esos momentos inspirados se han dado en la historia del cine, "¡aunque a menudo no sólo por parte del director!". Pero lo cierto es que el rodaje no es el único sitio en el que se hacen las películas, "o donde se convierten en arte" (Martin, 2014, pág. 17).

4.4.2.- Elementos

Martin no está muy interesado en definir con precisión todos los elementos de la puesta en escena, de hacer una distinción entre ellos, y de describirlos (parece preferir que lo hagan otros). En diversos textos, menciona componentes de la puesta en escena, sin pretender agotar el tema. Él reconoce cuales son los elementos tradiciones asociados con la puesta en escena: "escenificación¹⁰⁶, ambientación, iluminación, coreografía de la cámara, posiciones y movimiento de los actores" (2014, pág. 181) pero no se detiene a examinarlos. Prefiere ver este asunto de un modo menos tradicional, y siguiéndole mencionaremos sólo los que encontramos más originales.

4.4.2.1.- Los elementos y el estilo

Con el fin de identificar los que parecen, para él, los más relevantes, partiremos de la lista que propone sobre los elementos que crean o identifican el estilo:

El inventario básico de elementos estilísticos en el cine puede ser enumerado sin controversias: las propiedades de la imagen (*mise en scène*, incluyendo aquí los elementos pictóricos del encuadre y de la dirección artística); las propiedades de la pista de sonido; la interpretación de los actores, y el montaje. (Martin, 2014, pág. 21)

¹⁰⁶ El término que Martin utiliza es *staging*, pero en un sentido distinto al propuesto por Bordwell, y por eso preferimos traducirlo por su significado más general de escenificación.

Martin explica el concepto de estilo, en general, como el modo en el que el material narrativo cobra forma (Martin, 2014, pág. 3). Siendo más explícito, precisa que se trata de "todas las elecciones significativas que un director y sus colaboradores toman en relación con el uso del color, el movimiento (tanto de los actores como de la cámara), el ritmo, la luz, el montaje, la música, y *demás*" (Martin, 2015, pág. 295). Como se ve, la mayoría de estas decisiones tienen que ver con la puesta en escena.

A pesar de separarlos en su inventario, Martin, en realidad, incluye muchos de esos elementos o propiedades dentro de la puesta en escena; todos, de hecho, menos el montaje. Con lo que podemos ampliar su definición de estilo para repartirla entre lo que tiene que ver con las propiedades de la puesta en escena, y lo que tiene que ver con el montaje. Él menciona además que ambos asuntos están conectados.

4.4.2.2.- Gerard Legrand y *Cinemanie*

Los elementos de la puesta en escena, tal como los ve Martin, también pueden ser entendidos y clasificados si recuperamos aquí las ideas del escritor y poeta surrealista francés Gerard Legrand (1927-1999) presentes en su libro *Cinemanie*, pues tienen una influencia decisiva en las del propio Martin. Legrand publica este libro en 1979, en el que refleja sus ideas sobre la estética¹⁰⁷ del cine. "Largamente ignorado", dice Martin, contiene algunas ideas que para él son decisivas y brillantes, que Martin parece compartir.

Para Legrand, el cine mantiene desde sus inicios una relación esencial con otras artes, sobre todo con la pintura. Los eventos físicos que una película refleja, tienen sobre todo una naturaleza plástica, aunque "la naturaleza narrativa del cine en ningún sitio entre (a priori) en conflicto directo con su naturaleza plástica" (Legrand, citado en Martin, 2014, pág. 10).

¹⁰⁷ Estética entendida como el estudio de lo específico del cine, de su valor y apreciación, y de su naturaleza. (véase Aumont, 2006, págs. 85 y 86, y Chateau, 2010, págs. 11 y 12).

Estos eventos físicos, en los que el director "atrapa" un espacio, "lo anima con la acción (de los personajes) y lo reviste de intensidad y significado", entran en "correspondencia poética" unos con otros a lo largo del filme. Lo más valioso de un filme, para Legrand, son sus valores estéticos y espectaculares.

Para Legrand, el estilo puede ser descompuesto en tres niveles: ritmos, encuadres y elementos de superficie (Martin, 2014, pág. 13). Ritmos serían todas las interacciones entre los planos y dentro de ellos, los ritmos de la acción dramática y los de los intercambios de miradas y gestos entre actores y también en relación a los objetos. Encuadres tendrían que ver con todas las componentes pictóricas del acto de encuadrar, incluyendo los reencuadres de la cámara móvil. Los elementos de superficie serían la interpretación de los actores, las cualidades visuales de la cinematografía y la gama cromática del filme.

4.4.2.3.- Los elementos pictóricos

Martin coincide con Legrand en la importancia de los elementos plásticos, los atributos puramente estéticos o espectaculares de la película, por encima de sus valores dramáticos (lo que lo distingue de V. F. Perkins). La componente pictórica de la puesta en escena parece ser la más relevante para Martin, o la que está en el primer nivel, el de la "superficie", quizás porque conecta bien con la tradición del concepto y la vez lo conecta con una "materialidad" que Martin defiende.

Lo pictórico del encuadre viene de los gestos de los actores y sus movimientos, y de los movimientos de la cámara, y de los diversos ritmos en juego (en relación con esos movimientos y gestos), y del color¹⁰⁸. Debería entrar aquí el propio encuadre, el recorte que supone el marco, que organiza pictóricamente su interior, "las formas que dicho

¹⁰⁸ Para Martin, el color puede ser asociado no solo a las cualidades de tono, matiz y saturación de las imágenes sino también al sonido, como nos recuerda cuando menciona a Bresson, explicando que una voz en off tiene un color (más o menos frío o cálido), y que antes que un color tiene un ritmo, y solo después de todo esto un significado. (Robert Bresson, citado en Martin, 2014, pág. xvii). El sonido es un elemento clave en las ideas de Martin.

borde crea" (Szarkowsky, 2010, pág. 9), pero Martin no da ninguna importancia a esto. Tampoco parece dar casi ninguna importancia a otro elemento que tradicionalmente se considera clave de la puesta en escena, la iluminación, cuando la menciona lo hace para hablar de patrones de "luz y oscuridad" (Martin, 2014, pág. 8)

4.4.2.4.- El lugar

El lugar es para Martin no es solo el decorado donde ocurre la acción sino sobre todo una oportunidad de desplegar la puesta en escena, a través de las diversas maneras de mostrarlo, presentarlo y ocultarlo, "no solo sus valores arquitectónicos sino sus (variables) aspectos y ambientes". Es otro elemento a través del cual expresar (el director) o detectar (el crítico) una información significativa.

4.4.2.5.- La puesta en escena social

Una gran parte de las películas de ficción suceden en un mundo similar al nuestro. Como explica Martin, ese mundo de ficción nos resulta reconocible, conocido, porque en él rigen reglas de comportamiento parecidas a las del mundo en el que vivimos, "hábitos, rituales, prohibiciones grandes y pequeñas, y castigos si las infringimos" (Martin, 2014, pág. 129).

Momentos característicos de nuestra vida diaria, como sentarnos a comer con personas a las que apenas conocemos o volver a un lugar conocido al que hace tiempo que no vamos son, dentro de una película, instantes a la vez "inherentemente cinematográficos e inescapablemente sociales", están cargados de posibilidades cinematográficas y a la vez (o precisamente por ello), son situaciones sociales que conocemos en nuestro mundo real, tan bien como conocemos cómo compartir espacio en un ascensor o acudir a un funeral. Todos estos actos tienen, en nuestro mundo real, sus propias normas de comportamiento, es lo que Martin llama "el pequeño teatro de la vida diaria".

A veces, el comienzo de una película trae con él la violación de una de estas normas de comportamiento, lo que nos invita a mirar lo convencional de nuestras convenciones sociales. Este efectos de extrañamiento de nuestro propio mundo es precisamente el que proponían los formalistas rusos como una de las funciones del arte (véase Andrew, 1995, pág. 115). Esta "desfamiliarización" de algo que hasta entonces hemos dado por sentado, "revela lo que no era tan obvio en aquello que tomábamos como algo completamente natural" (Martin, 2014, pág. 129).

En el libro editado por Jaques Aumont (2000), hay un capítulo escrito por François Albera, "Puesta en escena y rituales sociales", que parece ser un antecedente claro a las ideas de Adrian Martin. En él, Albera dice: "Si hay una puesta en escena cinematográfica, ésta trabajaría sobre un material que ya ha tenido su (propia) 'puesta en escena' que podemos llamar social" (Albera, 2000, pág. 220), lo que él llama puesta en escena social, "el espectáculo de la calle", un conjunto de normas y comportamientos que regulan nuestras interacciones sociales, "un orden colectivo impuesto a los comportamientos" (Albera, 2000, pág. 226). También se refiere a él como "la puesta en escena de la vida cotidiana" (un concepto que reconoce que extrae de Erwin Goffman, véase Albera, 2000, pág. 227), para referirse al modo en el que un ser humano, y un personaje, se distingue de su entorno, se individualiza, o al modo en el que se acomoda al grupo. La puesta en escena social, vista así, se convierte en un ingrediente habitual o necesario de la puesta en escena, un elemento de ella.

La originalidad de la propuesta de Albera, para Adrian Martin, está en que con ella contesta a una cierta idea romántica del artista cinematográfico, según la cual éste, en sus momentos de inspiración trabajaría "desde la nada", creando en el set lo específicamente cinematográfico a través de la puesta en escena. Es un modelo que se nutre del concepto del escritor ante el folio en blanco, el escultor ante el bloque de mármol o el pintor ante el lienzo en blanco, un instante de inspiración hace aparecer algo que antes no existía. En esta visión romántica del artista y su trabajo, el artista da forma a algo que "hasta ese momento divino no tenía forma".

Filmar organiza, de algún modo, desde lo que está desorganizado; da forma a lo sin forma o (y esto no es muy diferente) captura el espíritu invisible de las cosas y lo pone de manifiesto en esa forma. (Albera, 2000, citado en Martin, 2014, 132)

En el libro "*Style and Meaning*", editado por Douglas Pye y John Gibbs (2005), también hay un artículo que menciona este asunto, aunque no con este nombre. El texto, firmado por V. F. Perkins, se titula "*Where is the world*" (¿Dónde está el mundo?) y versa sobre el mundo en el que ocurren las películas, sobre la importancia y las características de ese mundo de ficción. Nuestro mundo y el mundo de la ficción comparten un conjunto de rasgos que nos lo hacen creíble y nos permiten entender y anticipar los comportamientos de los personajes. Ese mundo ficcional "comparte nuestra economía, nuestras tecnologías, nuestra arquitectura, y el sistema legal y las normas sociales" (Perkins, 2005, pág. 19). Toda película está compuesta por elementos que nunca llegan a entrar en campo pero que son sugeridos por él, es lo que a veces denominamos el fuera de campo relevante, y a él pertenecen todo ese conjunto de normas.

Todo mundo tiene sus propias normas. Cada mundo se aferra a creencias y comportamientos que sitúan a las cosas entre lo inevitable, lo normal, lo no permitido y lo imposible. (Perkins, 2005, pág. 32)

Aunque nadie parece haberlo definido antes con la claridad de Albera (2000), y aunque Frank Kessler (2000) también menciona ese concepto en su texto para el libro editado por Aumont, Adrian Martin cree que la idea estaba presente antes, por ejemplo cuando Comolli, desde las páginas de Cahiers, en 1978, dice de las películas de Dziga Vertov que aunque él cree que "son películas sin puesta en escena, son los efectos de otras puestas en escena" (Comolli, 1980, citado en Martin 2014, pág. 133). Directores como Luis Buñuel, John Ford o Alfred Hitchcock la conocían y utilizaban. Y está presente en los escritos de Passolini, cuando hablaba de "el espectáculo que se despliega ante nuestros ojos y oídos cada día [...] la realidad social es una representación que no es inconsciente de serlo" (Passolini, 2007, citado en Martin 2014, pág. 133).

4.4.2.6.- El tiempo atmosférico

De entre sus ideas destaca también su mención a todas las circunstancias temporales y climáticas que acompañan a cada escena, y el modo en el que participan en ella. Toda escena ocurre en un momento temporal preciso, a una hora del día o la noche, y en unas condiciones climáticas relacionadas de algún modo con el momento del año en el que tiene lugar (puede ser, por ejemplo invierno, y estar sin embargo lloviendo y no nevando como sería más estereotipado). Estas circunstancias suponen una serie de elección sobre el tiempo atmosférico, la temperatura, la hora precisa y las condiciones de iluminación que tienen una relación verosímil con el lugar. Estas elecciones tienen o pueden tener una componente expresiva.

Martin detecta en estas circunstancias dadas, a las que a menudo los directores prestan poca atención, uno de los principios de la puesta en escena: "diferenciar las personalidades y las funciones de los personajes según su diversa manera de reaccionar (consciente o inconscientemente) a las condiciones del entorno que comparten" (Martin, 2014, pág. 59).

4.4.2.7.- El espacio sónico

Martin detecta y denuncia lo que denomina "la sordera tradicional" de la puesta en escena, para él (y muchos otros) tanto la teoría del cine como el comentario fílmico han estado (casi) siempre centrados en los elementos visuales, y la puesta en escena es la cumbre de esta tendencia, su manifestación más representativa, desde siempre centrada en la retórica asociada a lo visual.

El crítico japonés Shigehico Hasumi, Profesor Emérito de la Universidad de Tokyo, defiende en un artículo de 2009 que "el concepto de audiovisual es una ficción", ya que lo visual es mucho más importante que lo auditivo, al menos en el siglo XX, "la era del cine mudo". El título de su artículo es muy revelador: "Todas las películas son variantes del cine mudo" (Hasumi, 2009). Martin considera a Hasumi uno de sus críticos actuales más admirados, "por su manera única de ver y explicar las películas" (Martin, 2016). Sin

embargo, no está de acuerdo en esto. Para él, en el cine se da una "fusión" de imagen y sonidos, un "transmisión de múltiples canales sensoriales, energéticos". Si Hasumi basa su idea en el hecho evidente de que imagen y sonido son tecnologías completamente diferentes, Martin considera que aun así el cine es experimentado como un cuerpo orgánico (sigue aquí un concepto de R. Bellour, 2009), como una fusión imagen sonido (una idea de P. Brophy, 2008). Cuando, como nos recuerda también Martin, Michael Chion habla de la audio-visión (Chion, 1993), se está refiriendo precisamente a eso, independiente del modo en el que hayan sido capturados y de la tecnología implicada, imagen y sonido son percibidos simultáneamente como un todo. Para Martin, el sonido es tan material como la imagen y defiende que muchos cineastas, cuando conciben sus películas, piensan tanto en la estructura narrativa como en el tratamiento visual y en las ideas *sónicas*.

Para él, no tiene ninguna relevancia si el sonido ha sido obtenido simultáneamente a la imagen, el sonido añadido en postproducción es igual de valioso como el obtenido en el rodaje (Martin desconfía de la magia del rodaje, como sabemos). La historia le da la razón, al menos en parte, basta pensar en la primera película de J. L. Godard, o en el cine neorrealista, películas rodadas sin sonido que fue añadido después, (los ejemplos son de Hasumi, 2009).

Martin cree que el concepto de estilo es holístico, global, integrador, une imagen y sonido en un todo. El concepto suyo de espacio sónico incluye los espacios creados por ambos medios a la vez, en la cabeza del espectador. Es un concepto heredero del de espacio fílmico (Brown, 2008, pág. 6), centrado en la idea de un espacio tridimensional creado por el espectador a partir de las pistas bidimensionales que le aportan los planos. A este espacio visual, Martin le añade el espacio sonoro.

He creado el concepto de espacio sónico, primero, para mostrar como el sonido influencia o modifica nuestra percepción del espacio pictórico (del que se ocupa tradicionalmente el análisis de la puesta en escena); y en segundo lugar para señalar la creación de un espacio de fusión (entre ambos), a veces irreal o

alucinatorio, que no pertenece al dominio de la imagen ni del sonido, sino de los dos en concierto. (Martin, 2014, pág. 111)

4.4.3.- Formas

Adrian Martin propuso en su artículo de 1992 una clasificación de las formas posibles de la puesta en escena, actualizada en parte posteriormente en su texto de 2014 para incluir la variedad y singularidad del cine actual. Los modos que él ha detectado y allí presenta, su propuesta para clasificar los tipos de puesta en escena, ha sido luego utilizada por otros (véase, por ejemplo, Elsaesser, 2002, o Nick Lacey, 2005), hasta convertirse en el que sin duda parece el mejor modelo del que disponemos actualmente.

A partir de la variable relación entre forma y contenido, Martin desarrolla una teoría sobre las diversas formas posibles que puede tomar la puesta en escena, "opciones básicas de economía estética"¹⁰⁹ (Martin 2014, pág. 98). Como nos recuerda Elsesser, esa relación nunca es "arbitraria" (Elsaesser, 2002, pág. 83), y la manera en la que se establecen esas posibles relaciones crea diversos modos o formas.

El concepto de economía estética¹¹⁰ le sirve a Martin para proponer tres tipos de puesta en escena, en cada uno de ellos la relación entre contenido narrativo y puesta en escena es diferente. La puesta en escena tiene o puede tener un gran margen de libertad, o ninguno, todo depende de hasta qué punto se adecue a un objetivo final, dependiente de la narración y de sus estructuras temáticas, hasta qué punto se sincroniza con él. Si el objetivo del director es dar sentido a su narración, puede usar la puesta en escena con ese fin. También puede usar la puesta en escena sólo para divertir al espectador (o al propio director), mientras (le) cuenta una historia. Entre estos extremos, se sitúa lo que él llama el "ajuste amplio" en el que puesta en escena y contenido se sincronizan a veces, del modo clásico, pero no en otros momentos del film.

¹⁰⁹ "Categorías básicas" las llama Elsaesser, "tipos" los denomina Lacey.

¹¹⁰ El concepto de economía estética se precisa y amplía más adelante.

Martin nos recuerda que estos tipos de puesta en escena pueden aparecer simultáneamente en una película, es decir, que estas formas no se excluye mutuamente. Pone el ejemplo de Martin Scorsese, que puede pasar por los tres modos "en una sola película". Pero menciona que es más habitual el caso de un director que pasa de un tipo de puesta en escena a otro en función de la película que está haciendo, como puede ser el caso de Paul Schraeder o Richard Linklater.

Cuando, en otro apartado, veamos la historia del concepto crítico según Adrian Martin, es importante tener en cuenta que ambos, los modos en los que ha sido utilizado a lo largo de la historia el concepto y los tipos de puesta en escena que aquí se explican, están ligados de algún modo, la crítica busca entender y a la vez acompañar al cine de su tiempo.

4.4.3.1.- La puesta en escena de tipo clásico

Este tipo es el más estudiado tradicionalmente, hasta el punto de que la puesta en escena a menudo se confunde con él. A esta forma pertenecen las películas de los autores que ensalzaron los críticos de *Cahiers du Cinéma*, el canon de directores que les sirvieron para crear y defender su "política de los autores". A ella pertenecen también el tipo de películas que defiende V. F. Perkins y otros, en general gran parte de la crítica de los años cincuenta y sesenta se centra en este tipo de puesta en escena. Es Perkins el que mejor le sirve a Martin para explicar los rasgos de este modo de puesta en escena; por un lado, "cuidadosamente construida", por otro lado, "discreta". El estilo es sencillo, motivado por los temas y desarrollos dramáticos de la película.

La economía estética que se da en esta categoría otorga todo el poder al contenido temático y narrativo, es decir el estilo está al servicio de la narrativa y su estructuras temáticas, "temas, ideas, eventos, situaciones, significados [...] son presentados y expresados por las estrategias estilísticas" (Martin, 1992, pág. 89). Como nos recuerda Martin, todo lo anterior es precisamente lo que asociamos con el clasicismo en el cine.

Otro de sus rasgos característicos es su sutileza, cualquiera que sea el asunto narrativo o temático que se pretenda señalar, se hace siempre de un modo sutil, discreto, se evita el subrayado y la obviedad, una "cierta distancia crítica se establece entre el director y los eventos que muestra". Sutil y discreto significan también en este contexto que el estilo no llama la atención sobre sí mismo. Se busca la transparencia, no llamar la atención sobre la puesta en escena y que la historia parezca contarse por sí misma.

Martin obtiene de Pascal Bonitzer una idea que, según él, refleja el cine clásico, "su capacidad de representar y narrar, de presentar y revelar simultáneamente" (Bonitzer, citado en Martin, 1992, pág. 90).

Otras variables características de este clasicismo de la puesta en escena, que como nos señala Martin ya fueron detectadas por Perkins y otros, y reflejadas en la revista *Movie*, son la credibilidad, la coherencia y la motivación. El estilo es coherente con la narración y creíble. La credibilidad es el punto de partida, "el director debe partir de aquello que es conocido, necesario, probable, o cuando menos posible" (Perkins, 1976, pág. 114). La segunda condición, para Perkins, es la coherencia, aquello que, como explica Elsaesser, es el resultado de la *elaboración cinematográfica*, para conseguir una "significación ampliada, derivada de la transformación creativa de los eventos del film" (Elsaesser, 2002, pág. 84). Se trata aquí de añadir un simbolismo al film que venga motivado por las acciones del mismo, que no le sea extraño, sino que sea creíble porque nazca a partir de "cosas que existen en la escena como cosas, y no solo como proyecciones de ideas y sentimientos" (Perkins, 1976, pág. 134). Esto es lo que Perkins acaba denominando expresividad, la capacidad de una imagen cinematográfica de superar su función puramente informativa, añadiendo algo más a esa narrativa, que nace de los elementos gráficos, puramente visuales (o del uso expresivo del sonido). Martin cree que en la puesta en escena clásica puede detectarse la manera de un director de utilizar la verosimilitud básica de una situación dada "con fines expresivos" (Martin, 2014, pág. 59).

Muchas películas de Hitchcock pertenecen, dice Martin, a esta categoría, y el cine clásico americano, en general.

4.4.3.2.- Alternativas a la puesta en escena clásica

El modo clásico de puesta en escena, según Martin, comenzó a abrirse a otras opciones estilísticas que están "más allá de los límites (aunque nunca del todo fuera) del clasicismo". Las películas que no quieren parecer clásicas, "toman algunos de estos [nuevos] caminos (o a veces ambos)" (Martin, 2014, pág. 97).

Pero a la vez, el clasicismo ha sobrevivido hasta hoy, como estilo disponible para los cineastas, y la prueba son algunas películas de Clint Eastwood, James Gray o Carl Franklin, por mencionar algunos de los que Martin menciona. También menciona como síntoma del cambio el que mucho de estos directores estén trabajando hoy en serie de televisión de alta calidad, tipo "House of Cards", o "Mad Men" (Martin, 2014, pág. 97).

4.4.3.2.1.- La puesta en escena de ajuste amplio

Este modo de puesta en escena se basa en una sincronización laxa o leve, "un ajuste amplio", entre los temas y desarrollos narrativos, y el modo en el que son narrados, entre puesta en escena y narración. Hay un gran margen de maniobra entre el estilo y la narración, pero existe alguna conexión entre ellos, al menos a veces. En ocasiones, la puesta en escena parece la de una película clásica, con el estilo supeditado a la narración. Pero en otros momentos del filme el director se aparta de esa sincronización, e introduce en sus películas otros elementos con mucha libertad.

Una cámara que se mueve constantemente sin una motivación clara (*motivación* es otra de las palabras clave del modo clásico), o el uso de las transiciones como encadenados o fundidos en negro sin su habitual significado asociado a un paso de tiempo, son algunas de las posibilidades que Martin menciona. También la utilización de "estrategias generales de tratamiento del color, punto de vista de la cámara, diseño de sonido, aumentan o subrayan la sensación o el significado del asunto narrativo" (Martin, 2014, pág. 98).

Es un acercamiento bastante mayoritario, según Martin, que puede ser detectado en los trabajos de Michael Mann, Abel Ferrara, David Fincher, Alan Rudolph y muchos otros.

El estilo se convierte en una capa más, en algo que se superpone a la acción. El objetivo es amplificar el efecto de la puesta en escena, aun a costa de llamar la atención sobre sí misma. Una angulación o una iluminación llamativa, o un matiz dominante en la gama cromática del film, llama la atención por el modo en que subraya algo. El estilo deja de ser sutil.

4.4.3.2.2.- La puesta en escena manierista

Martin utiliza conscientemente para esta categoría el concepto de manierista, en gran parte en el sentido de "exageración de los caracteres del estilo" (Souriau 1998, pág. 758). También puede estar refiriéndose al hecho mencionado por Souriau, de que "no es el estilo personal sino su busca", es decir, su búsqueda. Se trata de una explosión "más agresiva" de las posibilidades del estilo.

En este tipo de puesta en escena el estilo ya no es discreto y tiene una función por sí mismo. Su finalidad es puramente estética, sensorial a veces, o simple divertimento. Es autónoma, va por libre, no está ligada a la narración ni a ningún personaje, ni a ningún objetivo temático o de sentido. A menudo, destaca sobre la narración. Y parece ser precisamente eso lo que busca, llamar la atención sobre sí mismo, como dice Souriau.

Tim Burton, David Lynch, o Kathryn Bigelow son algunos de los directores que Martin menciona que suelen trabajar dentro de este estilo.

4.4.3.2.2.1.- La puesta en escena manierista-expresionista

Dentro de la puesta en escena de tipo manierista existe una versión extrema, basada en una estilización total de todos los elementos (la cámara, el sonido, la

iluminación, el decorado, la interpretación), "para expresar estados emocionales extremos, tales como el pánico, la histeria, el miedo, el horror, el éxtasis".

Como Martin nos recuerda, este cine que él bautiza como neo-expresionista, no es en realidad completamente nuevo. Este estilo era el característico del cine expresionista alemán de los años 30, esa utilización del decorado y la iluminación, y de los valores gráficos de la puesta en escena, para expresar estados mentales de los protagonistas, como pasa por ejemplo en "El gabinete del Doctor Caligari" (Robert Wiene, 1920).

Martin menciona a Tim Burton, Jean Pierre Jeunet, o Brian de Palma. Pero debe quedar claro que el salto del manierismo a este expresionismo es accesible a muchos directores, en diversos momentos de su films. El ejemplo más claro es Brian de Palma, quien "optando deliberadamente por el ilusionismo, parece haberse propuesto desde sus inicios hacer un inventario de todos los recursos de la retórica cinematográfica [...] la retórica es la base de su poética" (Henry, 1983, citado en Martin, 2014, pág. 102)

4.4.3.3.- Un nuevo modo de puesta en escena en el Post-cinema

El concepto de *post-cinematic* es una creación entre otros de Stephen Saviro, quien se refiere así en su texto de 2010 a la transformación tecnológica sufrida por el cine, el paso de lo analógico a lo digital,

estos cambios han sido tan masivos, y han durado ya tanto tiempo, que estamos empezando a presenciar la aparición de un régimen audiovisual diferente, y también un modo diferente de producción, al que dominaba el siglo XX. (Saviro, 2010, pág. 2)

El plano parecía ser elemento primordial, el "carácter distintivo" de la puesta en escena, así ha sido hasta recientemente. Martin nos recuerda que las a menudo consideradas ilimitadas posibilidades de la postproducción digital han borrado las fronteras del concepto, convirtiéndolo en algo difuso. "¿Qué ocurre cuando ya no

podemos definir con claridad los "bordes" del plano, dónde empieza y acaba?" (Martin, 2014, pág. 103).

Como explica al criticar la mística de la puesta en escena, el problema es que el plano, que remite a un momento de rodaje (Siety, 2004, pág. 8) en realidad ya no es un elemento básico, ahora es tan básico como las manipulaciones a las que es sometido, no solo al añadirle efectos especiales esenciales sino al recortarlo, colorearlo, alterarlo, remontarlo sobre sí mismo, etc., todo un conjunto de alternativas que son en realidad las que están provocando una especie de cambio de paradigma. Si antes se hablaba de la mística del rodaje, pronto hablaremos de la mística de la postproducción. El ejemplo propuesto por Martin es Tony Scott, "dispuesto siempre a utilizar la lista completa de trucos que lleva en su mochila" (Martin, 2014, pág. 103).

Cuando a finales de los años 60 y mediados de los 70, como se menciona en la introducción a esta tesis, se da por muerta a la puesta en escena, se hace basándose precisamente en la crítica de la aparición de rasgos que son dominantes en este nuevo post-cine. El comité editorial de *Movie* había publicado en 1975 que "las elecciones estilísticas en el cine contemporáneo (los años setenta) no siguen una lógica clara ni una acumulación retórica a lo largo de toda la película, la acción y la motivación para usarlas parecen instantáneas y efímeras, un nuevo truco estilístico".

Estos rasgos, tenidos entonces por defectos, vuelven como efectos en el siglo XXI, gracias a las posibilidades tecnológicas del cine digital, como micro rasgos de estilo inmotivados obtenidos en la postproducción, "indiscriminadamente y de un modo semejante en todas las escenas" (Martin, 2014, pág. 104). Es lo que Martin dice de Tony Scott, que parece querer dar a "literalmente todos sus momentos (de sus películas) un aire amenazador (cargado) de significados" (Martin, 2014, pág. 104).

Lo que Martin detecta en este cine post-cinemático, con todos esos efectos de superficie en una pantalla multicapa híper cargada, y la tendencia a aumentar el número de instantes potencialmente intensos, es la búsqueda de maximizar la emoción (aun sin ningún sentido que la acompañe). Estos "textos incoherentes", como los bautizara Robin

Wood (Wood, 1986, citado en Martin, 2014) entran dentro de la categoría de puesta en manierista, pero también podríamos denominarla exhibicionista. Pero es un modo cinematográfico al que, según Martin, debemos enfrentarnos con una "mente más abierta", porque es uno de los estilos del cine contemporáneo.

Las películas no son solo aquello que expresan o enfatizan, ni siquiera la suma de sus estructuras temáticas: son también superficies palpables y experiencias inmediatas, bancos de sensaciones y gatillos de emociones. (Martin, 2014, pág. 107)

4.4.3.4.- Puesta en escena, *montage*¹¹¹ y *découpage*

Existe un modo tradicional de entender la puesta en escena, ya mencionado, del que Adrian Martin es perfectamente consciente. Es el que Bordwell llama puesta en escena en profundidad, asociado a la idea de largos planos con gran profundidad de campo, a veces incluso sin tanta profundidad de campo, como pasa en el cine de Hou Hsiao-Hsien. Aunque supone una reducción del concepto, ya que solo incluye algunas de sus posibilidades, es habitual, desde Bazin, llamar puesta en escena a lo que en rigor solo puede ser considerado un tipo o forma de puesta en escena.

En un texto sobre Naomi Kawase, Martin dice: "A veces parece que el cine en su conjunto se agota entre estas dos grandes opciones, el corte (*montage*) contrapuesto a la toma larga (*mise en scene*)" (Martin, 2008, pág. 238).

El debate entre la supuesta 'magia' de la puesta en escena y las posibilidades del montaje, ha dado tradicionalmente como ganadora entre la crítica a la primera opción, como nos recuerda Martin (2014, pág. 54), tanto "contra los efectos obvios del montaje (*montage*), por un lado, como contra la idea de desglosar una secuencia en los planos

¹¹¹ *montage* suele escribir así, sin traducir, cuando se refiere a un estilo de montaje, el empleado en el cine soviético de los años 20. Montaje no es su traducción, pues se refiere a la unión de los planos en un orden determinado y a todo lo relativo a este asunto mecánico.

que la cuentan (*découpage*), por el otro". Sin embargo, Martin cree que existe una interdependencia entre estos conceptos.

Montage y *Découpage* designan operaciones muy diferentes, como explica Barnard (2014). El primero remite al cine de montaje soviético, y a su capacidad de obtener ideas nuevas a partir de la yuxtaposición de dos imágenes, es decir, es algo que ocurre en el momento de montarlas, o sea durante la post producción (y luego en los sucesivos visionados). El segundo aparece desde muy pronto en el cine (francés), como nos recuerda Luis Buñuel ya era habitual su uso en 1928, para designar una de las funciones del director de cine, descomponer en planos lo que hasta ese momento solo son frases o palabras de un guion literario, es decir, ocurre antes del rodaje.

Alejándose del debate, puesto que ambas operaciones pueden ser vistas desde la postproducción, y de un modo más general englobarlas dentro de una categoría que ahora denominamos edición, a esa actividad de cortar y pegar los planos sucesivos Martin la considera "absolutamente crucial para el trabajo de la puesta en escena" (2014, pág. 55). Tan valioso es para él un plano virtuoso de larga duración, como un sencillo corte. El debate para él no existe. El montaje es una pieza clave del estilo de una película.

Otra de las personalidades de la crítica actual cuyas opiniones Martin valora más es Jonathan Rosenbaum. Con él ha editado un libro titulado "Mutaciones del cine contemporáneo" (2011). En un artículo sobre Chantal Akerman, recuperado por Martin para su libro de 2014, Rosenbaum dice: "Es su *découpage* lo que cuenta, o sea, no solo lo que pasa en sus planos, sino lo que pasa entre ellos, en medio de ellos, junto a ellos, a través de ellos (....) Su arte es el arte del *découpage*, y no sólo de la puesta en escena" (Rosenbaum, 2013, citado en Martin, 2014, pág. 56).

Como pasa en otros momentos, a la hora de hablar de las ideas de Adrian Martin, su insistencia en utilizar tantas citas de tantos autores impide precisar con claridad cuáles son sus propias ideas, y nos lleva a pensar que en realidad estas son el resultado de diversas ideas simultáneas y a veces contradictorias. El pasaje anterior de Rosenbaum es muy claro, la puesta en escena, si la entendemos como lo que pasa dentro de los planos,

es uno de los elementos del *découpage*. No es el montaje el que forma parte de la puesta en escena, es la puesta en escena la que forma parte del *découpage*.

4.4.3.5.- La puesta en escena como dispositivo

El concepto de dispositivo cinematográfico ha pasado por diversos significados, hasta llegar al que ahora Martin quiere darle, como una nueva forma de puesta en escena. En la producción artística en general, es un concepto que puede ser explicado como un sistema que produce, de un modo calificado a veces de automático, una obra de arte, un conjunto de operaciones que dan como resultado dicha obra, incluido a su espectador.

La definición de dispositivo más amplia de la que disponemos es la de Giorgio Agamben, quien lo ha definido como "literalmente cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, o asegurar los gestos, comportamientos, opiniones o discursos de los seres humanos (Giorgio Agamben, 2009, citado en Martin, 2014, pág. 179). Agamben es autor de un texto de 2011 titulado precisamente "¿Qué es un dispositivo?", dedicado a explicar el concepto a partir de las ideas de Foucault:

un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. (...) El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos. (Foucault, 1977, citado en Agamben 2011, pág. 250)

En los diccionarios de cine, la acepción más habitual es la que le da, por ejemplo, el de Jaques Aumont y Michel Marie: "el dispositivo es ante todo una organización material: en una sala oscura, los espectadores perciben sombras proyectadas en una pantalla, producidas por un aparato ubicado generalmente detrás de sus cabezas" (Aumont y Marie, 2006, pág. 65). Se refieren así al conjunto de elementos que hacen

posible la experiencia cinematográfica, un espacio en oscuridad, un espectador, un proyector oculto, una pantalla, y una película, una narración con determinadas características. A esta acepción se la denomina a veces el aparato cinematográfico o "aparato de base" (Baudruy, citado en Aumont y Marie, 2006, pág. 64).

Existe sin embargo ese otro sentido, que algunos escritores como Martin, pero también Kessler (2007), Gonçalves de Oliveira (2010) o Baudry (1975) le han dado. Martin lo presenta diciendo que se trata de "un juego con reglas", un conjunto de reglas o estrategias que definen el marco de decisiones estilísticas (o quizá también narrativas) al alcance de un director, generalmente restricciones. Martin lo explica algo más cuando dice que, básicamente, se trata de "la organización de diversos elementos de tal modo que disparan, guían y organizan un conjunto de acciones" (Martin, 2014, pág. 179).

Martin parte de las ideas de Luc Moullet (2007), en un texto dedicado a la presencia de dispositivos en el cine contemporáneo. Una película-dispositivo es, para Moullet, esa que parte o está fuertemente anclada en normas que definen su mecanismo de creación, "los más evidentes son los dispositivos de estructura" (Moullet, 2007, pág. 122). Las películas que siguen el denominado Manifiesto Dogma 95, por ejemplo, pueden ser vistas como películas-dispositivo, la finalidad de ese conjunto de reglas era, entre otras, producir películas que compartieran rasgos de estilo reconocibles. Martin valora este tipo de estrategias creativas, "estos procedimientos están ahora en el centro del cine mundial (más) avanzado" (Martin, 2014, pág. 180).

Algunas de las estrategias características de estas películas-dispositivo que menciona Martin son: "la utilización de secciones numeradas, el uso de restricción en las angulaciones de la cámara y el punto de vista, estructuras narrativas basadas en una idea formal, o películas hechas a base de partes, capas o secciones" (Martin, 2014, pág. 180).

Pero seguramente la característica más importante de un dispositivo cinematográfico es que está construido a partir de exclusiones, sobre el "rechazo a jugar con tal o cual convención considerada corrupta u osificada por el cineasta" (Martin, 2014, pág. 192). Así entendido, la definición se extiende para abarcar a muchas películas de la

historia del cine. Por ejemplo, todas las películas de un director como Robert Bresson, nos recuerda Martin, encajan perfectamente en esta definición, y el conjunto de normas o gran parte de ellas están reflejadas en su libro "Notas para el cinematógrafo" (Bresson, 1997).

Se trata siempre, ya se ve, de un conjunto de restricciones sobre la puesta en escena de las películas, véase por ejemplo el ya mencionado Manifiesto Dogma 95. Visto así, la lista de directores que usan esta estrategia de puesta en escena es muy amplia. Un director se define tanto por lo que hace como por lo que no hace, por aquello que no está dispuesto a hacer, y esa restricción puede repetirse en una película tras otra, convertida en un dispositivo que genera un estilo.

Directores como Hong Sang Soo, o Hou Hsiao Hsien, pero también Eric Rohmer o Francis Ford Coppola están entre los que menciona Martin, como aquellos que usan esta estrategia a menudo o a veces. La película "Cinco Condiciones" (L. von Trier y J. Leth, 2003) es un ejemplo paradigmático. En ella, Von Triers va fijando las normas que debe seguir Leth para realizar sus cinco películas, todas versiones de una película anterior del mismo director de 1967, alteradas por reglas que parecen caprichosas dictadas por Lars Von Trier. Otro ejemplo más reciente es "El hijo de Saúl" (L. Nemes, 2015), construida alrededor de una restricción esencial que limita el encuadre: el foco de la cámara está siempre en el protagonista, a menudo de espaldas, y su entorno (un campo de concentración en 1944) aparece siempre fuera de foco. Esta decisión de Nemes es anterior al rodaje, es una decisión de concepto, que estructura la puesta en escena y la narración, y condiciona toda la película y la experiencia que de ella tiene el espectador.

Lo que Martin propone es que consideremos al estilo como dispositivo, como un conjunto de estrategias que orientan, determinan, interceptan, modelan, controlan etc., nuestra experiencia como espectadores. La pregunta que se hace es cómo cambia nuestra visión crítica de una película cuando tenemos en cuenta esta forma de proceder de algunos directores actuales.

4.4.4.- Funciones

4.4.4.1.- Dos usos del concepto y su reconciliación

Adrian Martin asigna al concepto dos funciones, que a veces se solapan. Una hace referencia al modo en el que, desde la teoría y el comentario fílmico, se lo ha usado y aun hoy se usa para referirse a los rasgos estilísticos de una película o conjunto de ellas. La otra hace referencia al modo en el que los directores y sus colaboradores utilizan determinados recursos a su alcance.

Distingo entre puesta en escena como una práctica artística o profesional (es decir, algo que los mismos cineastas hacen, incluso sin estar incluido dentro de esta etiqueta), y puesta en escena como una idea, una teoría, o un acercamiento (es decir algo conceptualizado y debatido por estudiosos y teóricos). (Martin, 2015, pág. 295)

Como él explica, esas dos maneras de entender el concepto tienen su historia, cada función ha ido modificándose, el uso dado al concepto ha ido cambiando con el tiempo. Solemos asumir que ambas funciones han avanzado en paralelo, pero Martin nos recuerda que, a veces, los cineastas han situado sus películas lejos de donde los críticos de su tiempo las podían entender, y entonces ha existido un "decalaje" entre el cine que se hacía y lo que sobre el cine se escribía, "a veces nuestras herramientas analíticas se han quedado paradas en el pasado mientras el cine ha avanzado más allá de nosotros" (Martin, 2014, pág. xviii). Para Martin, la puesta en escena es precisamente un intento de reconciliar esos dos usos del concepto, de "crear un puente" capaz de saltar sobre ese "decalaje" y fusionar los dos usos.

4.4.4.1.1.- Estilo y puesta en escena

Tal como hemos mencionado, Martin detecta en la historia del concepto puesta en escena un deslizamiento desde un significado más o menos concreto hacia un asunto mayor, el estilo; estilo entendido, en general, como el modo en el que el material

narrativo cobra forma. La puesta en escena, nos recuerda, es una actividad perceptible por el espectador, "una criatura multifacética que es ella misma el estilo [...] estilo entendido como espectáculo, como mostración" (Martin, 2014, pag. 13).

La cuestión clave, que estructura el modo en el que Martin explica las transformaciones históricas del uso teórico del concepto, es la relación entre la forma (o estilo) y el contenido (narrativo), un relación dinámica característica de cualquier medio artístico, que incumbe en realidad tanto a la práctica artística como a la crítica y la teoría. Martin piensa que "el estilo no es un suplemento al contenido, *crea* el contenido" (2014, pág. 22).

Lo que él ha detectado es que siempre ha habido una tensión entre las diferentes escuelas o modos de entender y explicar el papel del estilo en el cine, la función que cumple. Para explicar estas sucesivas escuelas, recurre a un concepto: economía estética.

4.4.4.1.2.- Economía Estética

Para Adrian Martin, una cierta idea de economía gobierna las relaciones entre forma y contenido, entre estilo y contenido narrativo, "la idea es que cada película, o cada tipo de película, propone un equilibrio propio o interrelación entre estilo y contenido (narrativo)" (Martin, 2015, pág. 297). A esa relación cambiante es a lo que denomina economía estética.

Es éste un concepto que Martin considera que ha sido pasado por alto en la mayoría de los estudios de cine (Martin, 2014, pág. 21). Lo que él propone es superar las dicotomías históricas sobre quién ostentaba el poder, si la forma o el contenido, tanto en relación con la actividad de los creadores, la película en si, como con la actividad de análisis y comentario fílmico. En vez de hablar del estilo "gobernando" el contenido narrativo, o al revés, del contenido narrativo como aquello que dicta y es responsable del estilo, Martin cree más lógico hablar de una interrelación, de un equilibrio dinámico.

Existen, como él explica, dos "grandes" acercamientos al problema del análisis y la comprensión de la función del estilo en el cine. Y en cada uno de los dos, se da un equilibrio distinto entre estilo y contenido.

4.4.4.2.- El modo Expresivo (o acercamiento clásico)

Este modo de entender la función del estilo está ligado a la estética clásica, "que busca y favorece a las películas que pueden ser interpretadas como obras de arte orgánicas, coherentes, significativas" (Martin, 2014, pág. 22), y que valora también cualidades como "el equilibrio, la elegancia, la lógica, la simetría" (Martin, 2015, pág. 295). Esta manera de entender el cine es la que reflejaban en sus escritor V F Perkins y Robin Wood, Dudley Andrew, George Wilson, André Bazin, y muchos otros.

Según esta estética, las películas contienen temas, o lo que Martin prefiere llamar "estructuras o patrones temáticos" (Martin 2014, pág. 23), como él explica se trata, en realidad, "más de una[s] pregunta[s]" que de una que una afirmación o un mensaje, "lo que Legrand denomina *semanticidad*" (Martin 2014, pág. 24). El modo en el que esos temas son expresados es por un lado, a través del contenido narrativo, y también, "mucho más decisivamente, a través del conjunto sistemático, integral, de decisiones estilísticas tomadas por el director" (Martin, 2015, pág. 295).

En este acercamiento, la economía estética funciona supeditando el estilo al contenido, el estilo expresa el contenido, "está al servicio de la historia". Visto así, el creador cinematográfico busca, a partir de los significados y contenidos que quiere introducir en su filme, el modo de hacerlo, el estilo, la mejor manera a su parecer de transmitir esa idea, ese sentimiento o esa situación. Y el analista o teórico cinematográfico recorre el camino inverso, a partir de esos elementos significantes, intenta averiguar los significados, "a la busca del significado pretendido o conseguido" (Martin, 2014, pág. 22).

Un conjunto de elementos sustentan esta lógica estética. Para empezar, la idea de que cada película presenta un mundo, construye su propio mundo de ficción,

inspirándose en la realidad. Es este mundo de ficción, similar pero diferente al mundo real, y el modo en el que lo vemos, el que permite hablar de la puesta en escena como visión del mundo, como una "perspectiva" o punto de vista sobre el mundo. Para Martin, esta presencia de una perspectiva no implica necesariamente la idea del director como autor, él prefiere referirse al narrador, "independientemente de que lo asociemos con ese autor-director o con una entidad más colectiva o abstracta" (Martin, 2014, pág. 23)

Otro elemento clave es la caracterización. "Es una asunción de sentido común, sostenida por muchos integrantes de la industria del cine -así como por la gran mayoría de los espectadores" (Martin, 2014, pág. 23), que las películas hablan de seres humanos. Para ello construyen personajes con características reconocibles y comportamientos y motivaciones coherentes. Con una psicología consciente e inconsciente. Son estos rasgos resumidos los que permiten hablar de personajes tridimensionales. Estos personajes deben ser encarnados, interpretados y desarrollados, por un actor. Estos personajes son "una fuente principal del placer" del espectador.

Estos elementos están al servicio de un tema o estructura temática (que no debe pretenderse, ni por críticos ni por cineastas, advierte Martin, ser reducida a una especie de moraleja). Es el tema el que da valor e importancia a la historia, los personajes y el mundo de la ficción. Las películas contienen a menudo unos significados profundos. Y el estilo es lo que "articula, modela y desarrolla" esa estructura temática. El trabajo del crítico es entonces, a través de la interpretación de una película dada o conjunto de ellas, ofrecer una lectura más o menos cerrada, "atribuyendo significados", como explica con claridad Stanley Cavell (1981, pág. 45), a todos esos elementos y rasgos de estilo. Es así como el crítico descubre y recupera, contrasta y construye una lectura gradual, acumulativa (Martin, 2014, pág. 24).

4.4.4.2.1.- El culto al estilo

Martin defiende que el primer momento clave en la historia de la función del concepto teórico tiene lugar en Europa, y en otros países de habla inglesa como Estados Unidos, en los años cincuenta y principios de los sesenta, (aunque reconoce que el

concepto tenga una historia anterior, primero en el teatro y luego en el cine). Personalidades como André Bazin, en Francia, Andrew Sarris en Estados Unidos, y José Luis Guarner en España, "se encontraron todos ellos teniendo que combatir la idea de que una película era esencialmente su guion" (Martin, 2014, pág. 4). Hasta ese momento, se consideraba que el trabajo de un director consistía sencillamente en ilustrar el guion, eso que tan claro estaba ya descrito con palabras, y que contenía ya unos temas, una estructura, unos diálogos y un dibujo de unas personas.

La palabra *forma* se guardaba para las ocasiones en las que un director se había excedido en sus funciones, y su trabajo resultaba perceptible, "excesivo, para su función de contar bien y con claridad", y el estilo era considerado una "mera (cuestión) técnica, simple decoración" (2014, pág. 4).

Estos primeros escritores sobre cine defendían, en cambio, (como Nicholas Ray), que el estilo era importante, aunque no siempre. En su defensa de la puesta en escena en la revista *Film Ideal*, J.L. Guarner, otro autor al que recurre Martin para explicarse, precisaría: "Me refiero aquí, naturalmente, a los verdaderos creadores, a los que llamaré "poetas" para distinguirlos de los "narradores", buenos o malos artesanos que se limitan a traducir a la pantalla, con acierto o no, el guion predeterminado" (Guarner, 1962).

Para Martin, los escritores de *Cahiers* llegaron demasiado lejos, "el culto al puro estilo fue el resultado natural". En sus páginas, se defendía que la puesta en escena era, como recuerda Sam Rodhie, un medio a través del cual reproducir emociones y expresiones, "menos a través del dialogo y el guion, que con el decorado, la interpretación, la expresión de los actores, sus movimientos y gestos, y el uso de la cámara y la luz" (Rodhie, 2006, citado en Martin, 2014, pág. 5).

La idea de Michael Mourlet de que "todo está en la puesta en escena" (Mourlet, 1959), o la de que lo que ves y cómo lo ves es más importante que lo que se dice, es contestada por Martin con un argumento tan sencillo como el de que directores como Nicholas Ray intervenían en sus guiones, y en los diálogos de sus guiones también, lo que no permitiría dejar el guion de lado tan fácilmente. El guion era y es importante, pero lo

que los escritores de esta primera época dejaron claro es que "el estilo es relevante" (Martin, 2014, pág. 5), "el estilo es crucial y decisivo, y determinante en nuestra experiencia como espectadores".

4.4.4.3.- El modo Excesivo

Martin identifica el otro modo principal de interpretar la función del estilo con el que surge en los años sesenta y setenta. Se trata del acercamiento posestructuralista al cine, asociado a otros movimientos intelectuales de esa época como la semiótica, el psicoanálisis lacaniano y otros (véase Stam et al, 1999). El predecesor inmediato es el posestructuralismo, del que Martin destaca que, además de centrarse en introducir un método científico en los estudios de cine, centrado en la narrativa, sus códigos y estructuras, "reprimió con efectividad todas las cuestiones relacionadas con el estilo y la estilización". El estilo no conseguía contar la historia, dice Martin, ni comunicar el tema. Su función era otra.

No menos importante para esta tesis, fue la ruptura que este movimiento hizo con la visión romántica del director de cine, como autor responsable, "como conciencia central, controladora, detrás de la obra" (Martin, 2015, pág. 296). El concepto clave ahora es el de texto, con todas sus implicaciones sobre su procedencia, "desde innumerables centros de la cultura" dirá Barthes (Barthes 1977, citado en Martin, ídem). Además de desplazar al autor-director como fuente de procedencia de los contenidos de la película, el concepto de texto alude a algo material también (etimológicamente, "texto" quiere decir "tejido", nos recuerda Barthes, lo que supone tanto un entrelazamiento de elementos como un objeto en sí).

Es este entrelazamiento lo que más interesa a Martin, pues implica que el texto ya no es visto como algo que busca ser coherente y homogéneo, al modo clásico, sino que no puede evitar ser heterogéneo, proceder de fuentes diversas, producir efectos inesperados. El estilo deja de estar al servicio del contenido narrativo, ni es ya "el vehículo que ordena y articula el significado. El estilo trabaja en la superficie del film, sin

aportar ya pistas para que el espectador pueda atrapar el significado. El estilo excede el proceso de interpretación temática" (2015, pág. 296)

Kristin Thomson introdujo en 1977 el concepto de *exceso*, para referirse a aquello que no viene motivado por el contenido narrativo, a "todo aquello que a la película parece sobrarle porque no aporta nada a su narración" (Santasmases Navarro de Palencia, 2016, págs. 137-139). "Estilo no quiere decir exceso –precisa Thompson–, pero ambos están conectados porque ambos implican a los aspectos materiales de la película" (Thompson, 1977, pág. 55). Lo interesante aquí es la idea de Thomson de que todos estos elementos excesivos son, precisamente por su carácter innecesario, perfectamente perceptibles por el espectador, acostumbrado a la economía narrativa clásica.

Y eso es lo que más interesa a Martin de este acercamiento, esa visión perceptible, matérica, de la película-texto. "La idea de materialidad (...) implica dos cosas, una, que una película es evidentemente una obra construida, compuesta, y dos, que genera efectos (al igual que afectos) en sus espectadores" (Martin, 2015, pág. 296).

Martin utiliza la división de Barthes entre considerar la película como obra (que se rige por los preceptos clásicos) o como texto (Barthes 1977, citado en Martin, 2014, pág. 32), una distinción que no se refiere a distintos tipos de películas sino a diferentes maneras de *leer* la película. "Donde el film como obra trata de presentarse a sí mismo (tanto como puede) como un objeto artístico homogéneo, sin costuras, unificado, el film como texto declara su carácter inherentemente heterogéneo, polifónico, fragmentado" (Martin, 2014, pág. 33). La película como obra clásica expresa, de un modo contenido, a través del estilo sus significados, la película como texto es exhibicionista y excesiva.

4.4.5.- Conclusión / Esencia

La propuesta de Martin busca una suerte de reconciliación, dentro de una futura nueva estética general del cine, de esas dos principales maneras de entender la función que cumple el estilo y por tanto la puesta en escena, los modos que él denomina expresivo y excesivo. Por un lado, reconoce a lo que él llama la escuela posestructuralista

el haber legitimado los estudios fílmicos, al hacerlos "empíricos, sistemáticos, incluso científicos", como contraposición al modo, a menudo calificado como impresionista, de la crítica de los años sesenta, asociada a la cinefilia y al cine de autor. De esta última escuela, que él denomina expresiva pues se vale del estilo para expresar el sentido, él rescata su sensibilidad al detalle, su capacidad de análisis del estilo, y de otras cuestiones como el tono y la emoción. Martin critica que "el giro semiótico hacia el análisis de códigos y estructuras" no intentara integrar todo lo que tenía de bueno el acercamiento anterior. Aun así, él ve ese cambio, esa "revolución en los estudios fílmicos", como algo extraordinariamente importante, pues dejó claro que el cine era "una arte heterogéneo" y además, un "arte material".

Una materialidad que trabaja en el doble registro de la textualidad (propiedades concretas del trabajo construido, compuesto) y de las emociones del espectador (los afectos que el film crea en nosotros, la experiencia que tenemos de él).
(Martin, 2014, pág. xviii)

4.4.5.1.- La nueva materialidad de la puesta en escena

La imagen cinematográfica, tradicionalmente, o sea cuando se utilizaba aun el soporte en celuloide, mantenía una relación fotográfica con la realidad, una relación *indicial*, decía Bazin, con algo "real y vivo (o al menos, que alguna vez había estado vivo)" (véase Bazin, 1945). Es esto lo que hacía posible que el momento del rodaje fuera el momento cumbre de la creación cinematográfica, pues era el instante en el que algo de lo real quedaba definitivamente atrapado, transferido al celuloide. Y esto es lo que ha cambiado completamente con la llegada de la imagen digital.

Este nuevo soporte digital, y su inmensa capacidad de ser manipulado de todos los modos imaginables y aun por imaginar, trae además con él la conectividad entre unos medios y otros. En un mundo como el nuestro, cada medio (cine, televisión, video, etc.) ya no está aislado sino que mira y comparte sus recursos con los medios vecinos; la televisión mira al cine y es mirada por él, por ejemplo, en el sentido de la observación y el

estudio a la búsqueda de nuevos recursos, en el caso de cine fundamentalmente narrativos pero también puramente visuales.

La utilización de operaciones características de la televisión en directo, como la inserción de un rotulo, o de un cuadro de imagen dentro de la imagen que contiene otra información visual, la superposición de elementos, son nuevas posibilidades que hacen que Martin crea que es necesario cambiar el lugar donde estaba colocada la puesta en escena:

La puesta en escena, como herramienta conceptual y analítica, debe cambiar literalmente su localización, para captar lo que está pasando: ya no *solo* engloba lo que ocurre enfrente de la cámara, en un decorado o en una localización, sino también lo que ocurre, dinámicamente, dentro de una (imagen de) video sintética o *frame* digital. (Martin, 2014, 163)

Del fotograma al *frame* hay un salto no solo de soporte, el cambio tecnológico ha venido acompañado por una híper intensificación, por (a veces) un uso intensivo de los recursos al alcance de los cineastas, provocando un cambio completo en los conceptos de plano y de montaje. Las imágenes audiovisuales actuales a menudo están construidas por superposiciones, por "apilamiento de mundos", unos superpuestos a otro, como capas de puesta en escena dentro de un mismo plano.

En este contexto, la materialidad de la puesta en escena ya no se refiere al mundo que registra o captura, sino a lo que "organiza" y (descompone, recompone, superpone a base de) capas¹¹². "La puesta en escena, (como concepto) renovado, es un buen nombre para la materialidad estética del cine" (Martin, 2014, pág. 164).

¹¹² Las capas pueden estar a su vez constituidas por elementos reales, las que tienen un referente real, y por elementos virtuales "no reproducidos o transformados a partir de referentes sacados o tomados de la realidad, sino que han sido creados por medios estrictamente digitales" (Rajas Fernández, 2008, pág. 70). Y aun puede complicarse más el asunto puesto que la capa puede partir de un elemento real pero no ser real, como en la "*performance capture*", en la que un actor con múltiples sensores por todo el cuerpo da una primera credibilidad de movimientos y expresiones faciales a un trabajo digital posterior, para conseguir, por ejemplo, "crear" al simio protagonista de "El origen del planeta de los simios" (R. Wyatt, 2011).

Martin cree que los últimos movimientos tecnológicos y el uso que se les está dando nos llevan a tener que considerar que debemos desplazar el significado del concepto puesta en escena hacia lo que esta tiene y siempre ha tenido de artificio, "un artificio destinado a provocar las emociones del espectador".

La propuesta de Adrian Martin es que lo que tiene de expresivo el cine, desde siempre pero quizás ahora más, no procede ya solo...

de la complejidad del drama o de los personajes, sino también, o quizás más, del poder emocional de las abstracciones, de la materialidad total, de evento sensorial, que una película es. (Martin, 2014, pág. 205)

4.4.5.2.- La esencia de la puesta en escena son sus elementos plásticos

En un libro publicado en 2008 por el Festival de Cine de Valparaíso, "Qué es el cine moderno", Martin defiende que el cine moderno es un cine fundamentalmente plástico. Inspirándose en un artículo que Roland Barthes escribió sobre el cine de Antonioni, Martin utiliza una entrevista de Godard a Antonioni para explicarse. En ella, Godard planteaba, reflexionando sobre "El desierto rojo" (M. Antonioni, 1963), una proposición: "el drama entonces ya no es psicológico, sino plástico". "Es lo mismo", le contestó Antonioni (Godard, 1964, pág. 8). Y para Martin se trata de eso precisamente, los valores plásticos son, como para Antonioni, la psicología porque, finalmente, una película es un conjunto de elementos plásticos, luz, sombra y color, y unos sonidos que lo acompañan.

"Donde el cine es inescapablemente moderno es en la atención que nos obliga a poner en la forma *per se*" (Martin, 2008, pág. 19). Cuando habla de la forma, Martin se refiere a la puesta en escena, entendida del modo en el que él cree que debe ser entendida hoy, como un dispositivo que organiza un conjunto heterogéneo de elementos plásticos, la composición, el color, el ritmo, el sonido. En la visión moderna del cine que él defiende, el contenido (historia y personajes) no tiene tanto valor como la forma. Es la forma la que llega al espectador, la que afecta al espectador, la que le emociona. Martin

gusta de destacar en el cine "lo excesivo, lo abstracto, lo pura e irracionalmente emocional" (Martin, 2008, pág. 18).

4.4.5.3.- Hacia un modo expandido de análisis de la puesta en escena

La puesta en escena, me parece a mí, es algo que vale la pena preservar –no únicamente porque es ya un objeto histórico– [sino porque es] un cuerpo de pensamiento para explorar el cine que puede ser revisitado hoy. (Martin, 2014, pág. 2)

Su idea de que existen tres formas o "niveles" de puesta en escena en función de la relación que mantienen entre estilo y contenido (Martin, 1992, pág. 90), es su manera de responder al argumento de Labarthe (1967) de que la puesta en escena ya no es lo que solía ser. No, la puesta en escena no ha muerto, defiende, pero lo que necesitamos es un "modelo expandido de análisis de la de puesta en escena" (Martin, 2014, pág. 78), que incluya modalidades diversas.

Para ser capaces de captar y entender, y analizar y escribir, sobre el cine entendido como un evento sensorial, Martin cree necesaria la confluencia de la teoría y del comentario fílmico, "del análisis y la imaginación". Martin se declara en completo desacuerdo con la idea de Bordwell (2011) pero también de Clayton y Klevan (2011), según la cual se puede hacer una distinción "anticuada" entre esos conceptos; de hecho esos autores, según Martin, lo que proponen es "rehacer" la distinción. "Rechazo esta distinción dura y rápida", dice Martin (2014, pág. 206), entre el trabajo del comentario fílmico ("evocativo, descriptivo, evaluativo, lírico") y el del llamado formalismo del análisis textual.

[Una vez que hemos conseguido] entender las complejas estructuras de significados temáticos [de un filme], hay todavía otras cosas, más difíciles de describir, que 'escapan a la malla', que insisten: ciertos afectos inexplicables, un juego de un color, la intensidad de un ritmo, todos esos significantes materiales y tangibles. (Martin, 2014, pág. 41)

Con motivo de la muerte de V. F. Perkins en 2016, Martin ha escrito:

Para mí, la esencia del cine (si podemos hablar en términos tan absolutos) no está en la encarnación ficcional de una persona completa, sino en la profunda emoción de un movimiento de cámara, de un corte, una fusión de (una) imagen y (un) sonido, de un gesto y un espacio. Y para eso, medio-personajes, estereotipos, figuras, claves, actores excesivos, y demás, funcionan perfectamente. (Martin, 2016)

4.4.5.4.- La puesta en escena puesta en cuestión

Lo que está en cuestión, del concepto puesta en escena, es, para empezar, la propia escena, (ahora cuando ya no estamos seguros de poder dar una definición previa de lo que es un plano, ¿una capa de una imagen?). Con la escena como idea central, viene también "todo el equipaje del clasicismo en las artes" (Martin, 2014, pág. 195). Se está refiriendo a rasgos como la continuidad, verosimilitud, fluidez, legibilidad, etc.

En la historia crítica de la puesta en escena, se ha puesto demasiada atención en la escena (definida, como en el teatro, como una unidad de espacio, tiempo y acción) y no la suficiente en la *puesta*, en el proceso fundamental de poner en su sitio, en la organización de los elementos. (Bellour, 2003, citado en Martin 2014, pág. 195)

La propuesta de Bellour, que Martin secunda, es que la puesta en escena solo es una de las maneras de organizar las imágenes y los sonidos con las que contamos en la actualidad. Bellour propone otras organizaciones como la "puesta en página" de los elementos gráficos en el rectángulo de la pantalla; "puesta en frase", la inserción del lenguaje, hablado o escrito; "puesta en imagen", hacer aparecer una imagen (en otra); "puesta en plano", el marcado de un plano como una unidad identificable; y por encima de ellas la "puesta en articulación o en común" (*mise en pli*), el proceso complejo de mezclar múltiples niveles y elementos (Bellour, citado en Martin, 2014, pág. 195).

La idea central alrededor de la cual se articula esta actualización del concepto de puesta en escena que propone Martin, es que el cine está hecho de múltiples y diversos elementos, y que la estética cinematográfica, debería tratar, hoy en día, sobre "los modos de organizar los múltiples elementos de la audiovisión" (Martin, 2014, pág. 197).

El concepto de dispositivo le permite a Martin proponer "la viabilidad de un nuevo tipo de análisis de la puesta en escena dentro del comentario fílmico actual" (Martin, 2014, pág. 197). La puesta en escena sería una "pieza" más del dispositivo, uno de "los múltiples modos de organizar los elementos de la audiovisión". Para Martin, los recursos tradicionalmente asociados a la puesta en escena clásica son desde luego una parte importante de ese dispositivo, pero esa manera de ver la puesta en escena es hoy ya "solo una capa, una pantalla o un elemento, no más o menos importante, en potencia, que cualquier otro" (Martin, 2014, pág. 197).

4.5.- Frank Kessler (Darmstadt, Alemania, 1957)

Libro incluido:

- *Mise en scène* (2014)

Kessler se doctoró en *Film and Performance Studies* en 1987 en la Université Sorbonne Nouvelle (Paris), con una tesis sobre "Metropolis" (F. Lang, 1927). Desde 1988, ha sido profesor de universidad en Holanda, primero en la Universidad KU Nijmegen, y desde 1997 en la Universidad de Utrecht, donde es profesor de *Media History* desde 2001. En su página web de esta universidad menciona que sus investigaciones se centran en el periodo de nacimiento del cine, en el cine primitivo, sus géneros, sus estilos interpretativos y en el primer cine de no ficción.

Su orientación teórica, según sus propias palabras, "puede ser descrita como 'Histórico Pragmática', inspirada en gran parte por la semio-pragmática de Roger Odin, a la que intento añadir una dimensión histórica" (F. Kessler, comunicación personal, 23 de Enero de 2018).

4.5.0.- Presentación

"*Mise en scène*" es un breve libro publicado en 2014, que forma parte de una trilogía, junto con el de Jaques Aumont "*Montage*" (2013) y el de Timothy Barnad "*Découpage*" (2015). Fueron publicados en Montreal dentro de la colección Kino Agora, de la editorial canadiense de reciente creación Caboose. Caboose ha publicado también "*Mise en Jeu and Mise en Geste*" de S.M. Eisenstein (2014).

Su pequeño libro constituye una propuesta diferente a las vistas en esta investigación, no solo por su país de procedencia, y por eso lo incluimos aquí, también brevemente. Para poder establecer sus múltiples significados y sus funciones, Kessler opta, como otros autores de esta tesis, por revisar algunos de los momentos clave en la historia del concepto, desde sus orígenes teatrales y los primeros años del cine, pasando por las discusiones sobre el significado del término en los años cincuenta y sesenta en

Cahiers, hasta las películas actuales, "sobrecargadas de efectos especiales, en las que la puesta en escena parece estar completamente ausente" (Kessler, 2015).

Kessler fue uno de los participantes en las conferencias que tuvieron lugar en la Cinemateca de París sobre puesta en escena entre 1997 y 1998, y su intervención allí forma parte del libro editado por Jaques Aumont (2000).

4.5.1.- Introducción / Definición

Entre el escenario y la pantalla, entre lo descriptivo y lo expresivo, entre la práctica y la estética, entre la técnica y la teoría, la puesta en escena es un concepto multifacético, que no puede ser reducido a un solo significado. (Kessler, 2014, pág. 3)

No existe para Kessler una única definición de puesta en escena. El concepto puede ser utilizado de diversas maneras, dependiendo de los valores que le asocie aquel que lo usa, y "al menos hasta cierto punto, dependiendo de a qué sea exactamente a lo que se esté refiriendo" (Kessler, 2014, pág. 3). El término es extremadamente variable, y su uso implica, para Kessler, una necesaria clarificación sobre a qué nos estamos refiriendo en cada caso concreto cuando lo usamos.

Para algunos, como el escritor francés Jean Giraud, quien lo menciona en su diccionario de términos cinematográficos publicado en 1958, hace referencia a un conjunto de actividades que forman parte del proceso de producción de una película. Giraud, como explica Kessler, cree que es un concepto poco adecuado para ser usado en el cine, ya que está demasiado marcado por lo teatral. Aun así, su idea de la puesta en escena sigue siendo válida pues para él no implica solo la organización de todos esos elementos que comparte con su homónimo teatral sino también "la dirección de actores y la toma de vista" (*la pris de vue*, o sea el encuadre y la planificación) (Kessler, 2000, pág. 48).

Kessler rescata también las ideas de Dirk Lauwaert, un teórico belga que publicó en 1983 un texto sobre puesta en escena, en la ya desaparecida revista *Versus*. En ese

texto, Lauwaert defiende, y ése es la traducción del título de su texto, que la puesta en escena es "la más bella palabra del cine" (Lauwaert, 1983, citado en Kessler, 2000, pág. 49). Para Lauwaert, la puesta en escena no se sitúa en las antípodas del montaje, ni su terreno privilegiado es el plano secuencia, ni se trata de un proceso que implica una estrategia realista (al contrario, para él, la puesta en escena puede ser "barroca, expresionista, incluso histórica" (Lauwaert, citado en Kessler, 2000, pág. 49).

Pero lo que Kessler destaca de Dirk Lauwaert es su idea, central en su propuesta, de que la puesta en escena es el modo en el que un director puede hacer concreto aquello que es abstracto.

En una película, todo lo que no se puede mostrar permanece abstracto: las motivaciones (de los personajes), los puntos de vista, la psicología, las relaciones y las explicaciones [...]. La puesta en escena se desmarca de todo eso que es abstracto, da a lo concreto una forma más intensa de presencia. (Lauwaert, citado en Kessler, 2000, pág. 49)

4.5.1.1.- Historia de los significados del concepto

Kessler establece una suerte de paralelismo entre los significados atribuidos al concepto en el teatro y el cine. Inicialmente, tal como aparece en un diccionario francés de teatro de 1885 obra de Arthur Pougin, el concepto de *mise en scène* incluía prácticamente todo. Incluía la organización de toda la acción en el escenario, tanto de los actores como de la figuración, y también su relación con todos elementos del escenario, o sea decorados, muebles, trajes, atrezzo, etc. (Pougin, 1885, citado en Kessler, 2014, pág. 4).

Lo que encuentra más significativo Kessler, sin embargo, es que no incluyera el trabajo de los actores. Es decir, que Pougin establece "una diferencia entre las dimensiones literarias y espectaculares del teatro" (Kessler, 2014, pág. 4). Es relevante porque, aun a finales del siglo XIX, para Pougin la componente literaria de la obra de teatro, que incluiría tanto la trama como el diálogo, era considerada más valiosa

artísticamente que su componente espectacular. Esta diferencia de valor artístico, entre esas dos facetas de la obra de teatro, era precisamente lo que estaba cambiando en esos años.

La componente espectacular estaba asociada entonces a espectáculos pensados para las clases sociales más bajas, de gustos menos refinados, como melodramas y *feeries* (obras de teatro fantásticas y espectaculares), apreciadas por el público y a menudo despreciadas por la crítica, "principalmente por su sensacionalismo y fascinante calidad visual" (Kessler, 2014, pág. 5).

Fue precisamente con la transformación de esta jerarquía, cuando el espectáculo teatral pasó a convertirse en una *interpretación* de un texto teatral previo, con lo que la puesta en escena se convirtió en lo más valioso en relación a las cualidades artísticas.

En el diccionario teatral de Patrice Pavis, el término está asociado en gran parte con los elementos propuestos por Poguín, pero relacionados con una de sus funciones, la que Pavis denomina "poner en el espacio". Pero Pavis añade significativamente otra función a la puesta en escena: "poner en evidencia el sentido" (Pavis, 1990, pág. 365). A finales del XIX, cuando Pavis data el surgimiento de la puesta en escena teatral, es ya el arte de interpretar visual y temáticamente el sentido de un texto, el arte de explicarlo visualmente.

"El advenimiento de la puesta en escena demuestra, además, que el arte teatral tiene a partir de este momento derecho de ciudadanía como arte autónomo" (Pavis, 1990, pág. 366). Desde ese instante, "ya no puede considerarse al autor del texto el único autor de la obra de arte teatral" (Kessler, 2014, pág. 5), y comienza a ser reconocido el trabajo de los nuevos directores de final de siglo y principios del siglo XX como Antoine, Reinhardt, Meyerhold, Gordon Graig, y otros.

Kessler detecta que, en el teatro, la definición de puesta en escena oscila entre dos extremos: por un lado, es solamente un término descriptivo puramente técnico pero, por el otro,

es un concepto, que designa a los orígenes del teatro como forma artística, la puesta en escena es aquello que transforma un texto escrito en teatro, en el sentido más expresivo del término. (Kessler, 2014, pág. 6)

Y esto es precisamente lo que el término comparte con su homónimo cinematográfico, esas dos vertientes del concepto, una técnica y otra expresiva. Por un lado, se refiere a todos los elementos involucrados en la escenificación de una acción para o delante de una cámara, "pero esta actividad también puede ser entendida como uno de los aspectos que el director de cine realmente controla, y que, consecuentemente, puede revelar sus elecciones personales" (Kessler, 2014, pág. 8)

4.5.1.1.1.- El director como autor

La propuesta de Kessler parte de que la aparición del concepto en el teatro trajo asociado a un lector e intérprete del texto, capaz de ponerlo en pie sobre un escenario, al que se denominó *metteur en scène*. Como responsable final de la obra de teatro, reclamaba su porción de autoría, de propiedad creativa, y de crédito artístico. Estos conflictos de autoría en el teatro, entre el autor del texto, el de la puesta en escena, e incluso el *regisseur general* (responsable de la administración y del personal) se trasladan al cine.

Y será en *Cahiers du Cinéma* donde se producirá "el eco de esos conflictos legales e institucionales de principios de siglo" (Kessler, 2014, pág. 11). Desde sus páginas, Truffaut (1954) criticará la idea de los escritores franceses integrantes de la denominada "tradición de calidad", que creían que una vez entregaban sus guiones, la película estaba hecha. Para Truffaut existía una diferencia entre el verdadero autor cinematográfico y el mero ilustrador de un guion¹¹³ (Truffaut, citado en Kessler, pág.11).

La puesta en escena puede ser vista como el terreno por excelencia en el que los verdadero hombres de cine, como les llamaba Truffaut, refiriéndose a directores

¹¹³ Truffaut (1954) diferencia entre *auteur* y *metteur en scène*, este último un solo ilustrador del guion.

como Jean Renoir, Max Ophuls, Robert Bresson o Jaques Tati, practicaban su arte.
(Kessler, 2014, pág. 11)

4.5.2.- Elementos

Para Kessler, la puesta en escena cubre "un amplio rango de aspectos", dentro del que entrarían el diseño de los decorados y del vestuario, el atrezzo, el maquillaje y la iluminación, pero además también, siguiendo la propuesta de Mourlet (1959), "la colocación de los actores y de los objetos, sus desplazamientos dentro del encuadre" (Mourlet, citado en Kessler, 2014, pág. 33).

Kessler parte de los elementos que han identificado como tales Bordwell y Thompson en su texto "El arte cinematográfico" (1995), aquellos que se superponen con el arte del teatro: Actores e interpretación, decorados, vestuario y maquillaje, e iluminación. Al hacerlo, los separan de los que serían los elementos más puramente cinematográficos, como el encuadre, los movimientos de cámara, el uso de los objetivos, etc. Pero Kessler cree que esta división es para ellos también artificial, fruto de la vocación didáctica de su texto. "Obviamente, en la práctica del cine, estos dos niveles están inextricablemente entrelazados" (Kessler, 2014, pág. 6).

Kessler defiende que, en el cine, la puesta en escena es, automáticamente, una puesta en imágenes. Es esto, según él, lo que llevó a Eisenstein a acuñar su concepto de *mise en cadre* (puesta en cuadro):

Si *mise-en-scène* significa puesta en escena, la colocación de los elementos en su lugar espacial y temporal de la escena teatral, entonces llamemos de aquí en adelante *mise-en-cadre* [puesta en cuadro] a la colocación de esos elementos dentro del plano. (Eisenstein, citado en Niznhy, 1973, pág. 254)

Por un lado estarían, entonces, los elementos que tienen que ver con la escenificación de un evento para la cámara, elementos que se superponen al arte del teatro. Pero esos elementos mantienen una relación "coreográfica" con la cámara (así lo

reflejan Bordwell y Thompson, y por eso usa esa palabra Kessler), ambos se mueven o pueden moverse, creando diversas relaciones entre unos, los elementos heredados del teatro, y otra, la cámara.

Para Kessler, la puesta en escena implica la composición del propio encuadre, los movimientos de los actores y de la cámara, pero también el modo en el que la secuencia es descompuesta en planos, el *découpage*, y la manera en la que esos planos son unidos después en el montaje, creando un todo.

La puesta en escena ya no se ve en relación con el escenario teatral, sino que se ha convertido en un concepto genuinamente cinematográfico que se refiere a la interacción de todos los elementos que el director tiene a su disposición. (Kessler, 2014, pág. 23)

Estos elementos deben ser valorados de un modo holístico, es decir cobran sentido en conjunto, en su uso sincronizado. Kessler usa una cita de V. F. Perkins para resaltar que cada uno de los elementos de la puesta en escena "obtiene su valor de la relación con los otros" (Perkins, 1974, citado en Kessler, 2014, pág. 23).

Perkins, ya se ha dicho, no solía usar el concepto "puesta en escena", salvo para referirse a su final, y prefería el concepto más amplio de dirección. Pero Kessler, como también piensa John Gibbs, cree que "es muy claro que a lo que se estaba refiriendo [Perkins] es a lo que se referían los críticos de *Cahiers* [como puesta en escena]" (Kessler, 2014, pág. 23).

Para Kessler, todo lo anterior es un muestra de cómo el concepto, en los años sesenta, pasó a significar, también, todo el trabajo del director de cine.

4.5.3.- Formas

4.5.3.1.- *Mise en scène* como forma: puesta en escena vs. montaje

El modo o forma de puesta en escena que detecta Kessler es a veces confundido con el concepto en sí, y entonces se pasa a denominarlo directamente "puesta en escena" (más a menudo "*mise en scène*" o *mise-en-scène*, en su lengua original). Se refiere a una cierta manera de trabajar de un director, sin apenas cortes, por oposición a otra basada en el montaje. Esta modalidad de la puesta en escena, ya mencionada aquí, con escenas rodadas en un solo plano o en planos de larga duración (*long takes*), se convierte así en lo contrario de un cine de montaje, es decir, un cine sin montaje. Suele asociarse con las puestas en escena en profundidad características de ciertos directores como Welles y Wyler, de las que se ocupó en detalle André Bazin en sus escritos.

Kessler reconoce que el debate entre puesta en escena y montaje es característico de un cierto tipo de escritura cinematográfica, y destaca la confusión de asociar este tipo de puesta en escena a un cierto realismo, a "una estrategia estética que casi intrínsecamente tiene como resultado un acercamiento más realista" (Kessler, 2014, pág. 7). Kessler comparte la idea de Ira Konisberg, reflejada en su diccionario de cine, donde subraya que esta manera de trabajar en profundidad puede también resultar muy artificial.

En general, se considera que los directores que enfatizan la *mise-en-scène* se apoyan menos en el montaje, y se relaciona su estilo con la tendencia cinematográfica de "foco en profundidad" que André Bazin contrasta con el montaje. Sin embargo, es difícil afirmar que los directores de *mise-en-scène* son más realistas que los que enfatizan el montaje, como han hecho algunos críticos, ya que una gran cantidad de composición en el fotograma individual puede crear una imagen muy diferenciada y a veces hasta artificial. (Konisberg, 2004, pág. 322)

Lo que Kessler denomina "tensión entre puesta en escena, o al menos algunos aspectos de ella, y montaje" (Kessler, 2014, pág. 16), se vio reflejada tanto en las películas

como en diversos textos teóricos, desde la aparición del montaje dentro de las secuencias en los años diez (lo que se conoce como montaje analítico). Fue el uso cada vez mayor de la disección de las escenas en planos lo que produjo estilos más basados en el montaje. Pero Kessler nos recuerda que la puesta en escena en profundidad no fue una forma creada o inventada por Wyler o Welles o Toland. En los años diez en Europa, tal como también explica David Bordwell (2005), muchos cineastas preferían trabajar en profundidad y con planos de larga duración, en vez de utilizar el montaje analítico.

4.5.4.- Funciones

4.5.4.1.- Las funciones prácticas de la puesta en escena

Como se ha dicho, no hay una sola definición, y siempre hay que aclarar "el significado y el alcance de lo que atribuimos a la puesta en escena" (Kessler, 2014, pág. 48). Pero, para Kessler, hay algo que parece "bastante obvio": cada vez que un evento es escenificado delante de una cámara, sea para una película de ficción o para un documental, "tenemos necesariamente puesta en escena". Este es, para él, el nivel más elemental del concepto.

La puesta en escena como práctica cinematográfica cumple una variedad de funciones, relacionadas con la creación de un mundo (deigético), la organización de las relaciones temporales y espaciales de la narración y la presentación de la acción que tiene lugar en ella, y los diversos aspectos y dimensiones de las interacciones entre los personajes. (Kessler, 2014, pág. 48)

Kessler entiende la puesta en escena, vista así, como "uno de los medios que utiliza el cineasta¹¹⁴, junto con otros como la música o el montaje, o los efectos visuales o sonoros, etc. para conseguir la atención del espectador" (Kessler, 2014, pág. 49).

¹¹⁴ Kessler prefiere a menudo el término cineasta al de director, seguramente porque él piensa que, "en la práctica, aunque el director puede tener el derecho a tomar todas las decisiones finales, la puesta en escena es en realidad el resultado de un esfuerzo colaborativo" (Kessler, 2014, pág. 33).

Pero las funciones que cumple para Kessler son básicamente narrativas. Entre ellas, estaría comunicar la información narrativa, organizar la mirada del espectador y de un modo más general dotar de un aspecto estético diferenciado a la película. Aunque la puesta en escena aparece en *Cahiers* en contraposición a la primacía del guion (ver, por ejemplo, el artículo de Truffaut, 1954), para Kessler "esto no significa que pueda ser considerada independientemente de las funciones narrativas que cumple" (Kessler, 2014, pág. 33).

4.5.4.2.2.- Crear un mundo

La más importante, "y a la vez la más compleja" de las funciones que tiene la puesta en escena es crear el mundo en el que ocurre la historia, asignándole cualidades específicas. Por un lado, presenta sus dimensiones sociales, culturales e históricas. Por el otro, asigna a la película un cierto tono y un modo narrativo, "un cierto régimen enunciativo" (Kessler, 2014, pág. 35).

Las decisiones que se toman sobre los decorados, el atrezzo y el vestuario, no solo precisan el lugar en el que transcurre la historia sino que además definen "el lado social, cultural, histórico, así como otras dimensiones del mundo que la película presenta" (Kessler, 2014, pág. 35).

Para Kessler, la puesta en escena cumple también la función de aportar al universo del filme una "iconografía", tal como utiliza el concepto Steve Neale (citado en Kessler, 2014, pág. 34) para referirse a los rasgos visuales característicos de cada género cinematográfico, (aunque no todos los géneros los tienen, como Neale (1980) explica). La puesta en escena, en gran medida, determina el modo narrativo, en relación a las convenciones genéricas y el tono en el que el filme se mueve.

4.5.4.2.3.- Crear una firma detectable

Una de las funciones que tradicionalmente ha tenido la puesta en escena, para Kessler, es servir de firma de un director. El director deja una huella de estilo en su

película que el crítico, capaz de detectarla, puede reconocer. Como menciona Hayward en su diccionario, y recoge Kessler.

La puesta en escena es la herramienta expresiva a disposición de los directores que el crítico puede detectar para determinar la especificidad de un trabajo cinematográfico. Es decir, el crítico puede identificar el estilo particular de un cineasta concreto y señalarlo entonces como un signo de su autoría. (Hayward, 2006, pág. 253)

El valor de la puesta en escena está relacionado con la originalidad, con "el modo particular en el que un autor usa las posibilidades creativas que el cine como forma artística le ofrece" (Kessler, 2014, pág. 28). El autor, entendido como lo hacían en *Cahiers du Cinéma* en los años cincuenta, lo es porque utiliza la puesta en escena de un modo que es particular en él, y esta es su manera particular de expresarse.

4.5.4.2.5.- Articular el espacio y el tiempo narrativo

La construcción de un espacio y un tiempo continuo suele asociarse con el montaje, en particular con el tipo de montaje denominado estilo de continuidad (o montaje analítico) que asociamos al cine clásico de Hollywood. Pero, como nos recuerda Kessler, es "bastante obvio" que es la puesta en escena la responsable de mantener la continuidad entre un plano y el siguiente, participando "decisivamente" en la articulación del tiempo y el espacio. "El montaje analítico requiere de la máxima precisión en la puesta en escena" (Kessler, 2014, pág. 28). En el interior de la escena es donde más claramente la puesta en escena garantiza tanto la coherencia del espacio como la fluidez temporal.

Es a través del *découpage* como la continuidad es garantizada (o alterada, si eso es lo que se pretende). *Découpage* debe ser entendido aquí, tal como lo explica Barnard (2014), como el plan y el estilo de desglose de una escena en sus planos constituyentes, así como el resultado del proceso de rodaje, que modifica ese plan. Para Kessler, es otro término cuyo significado está sujeto a cambios históricos, que "varía en función de las

normas estéticas dominantes y otros factores contextuales" (Kessler, 2014, pág. 38). Kessler demuestra que *découpage* es un término complejo mencionando a Bazin, quien refiriéndose a Rossellini y su forma de rodar decía que "huía de la tiranía del *découpage*" (citado en Kessler, 2014, pág. 39). Es decir, que improvisaba, sin tener un plan trazado de antemano.

4.5.4.2.5.1.- Figuración y representación

Kessler cree que esta función de articulación narrativa es conseguida trabajando la puesta en escena en dos niveles, el de la figuración y el de la representación. En este asunto, sigue las ideas de Eisenstein (2014), quien los diferencia dentro de la puesta en escena. "Estos dos elementos son indispensables en cualquier puesta en escena genuinamente expresiva" (Eisenstein, citado en Kessler, 2014, pág. 40).

Por un lado, estaría el plano de la descripción del movimiento de los actores, sus acciones, aquellas que la lógica de la acción demanda, una cadena de acciones narrativas. Este sería el nivel superficial, descriptivo. Pero existe otro nivel, más profundo.

La misma puesta en escena, como esquema plástico, debe además comunicar espacialmente la dinámica interna de las relaciones entre los personajes, lo cual es el contenido interno de la escena. (Eisenstein, citado en Kessler, 2014, pág. 41)

Para Eisenstein, recalca Kessler, la puesta en escena no puede quedarse en un mero nivel representativo, debe ser expresiva. En ese nivel figuracional, revela las motivaciones de los personajes, y es el resultado de la interpretación de la escena por parte del director. Podemos asociar estos dos planos o niveles a lo que Eisenstein (2014) denomina por un lado "el naturalismo sin forma" y por el otro "la idea expresada gráficamente" (Eisenstein, citado en Kessler, 2014, pág. 41).

4.5.5.- Conclusiones / Esencia

4.5.5.1.- La puesta en escena da forma a nuestra manera de entender el cine como arte

El concepto de puesta en escena trae con él un debate sobre su uso y su función, desde que aparece en la teoría y comentario fílmico. Para unos escritores, la puesta en escena era el resto, el "residuo", lo que quedaba de la herencia teatral del cine, y por ello su principal carencia o defecto, lo que le impedía ser considerado un arte. Para otros, en cambio, se trataba precisamente de aquello que lo hacía un arte específico, la puesta en escena era lo que convertía en arte al cine. Pero es este debate, nos recuerda Kessler, a menudo entre posturas extremistas, excesivas e "indebidamente normativas", el que ha contribuido a crear, en gran medida "nuestra manera de pensar en el cine como medio y como arte" (Kessler, 2014, pág. 49).

4.5.5.2- Siempre hay puesta en escena (o lo contrario).

En una parte importante del cine de estas primeras décadas del siglo XXI, el basado en los efectos especiales, en las imágenes y los espacios generados por ordenador (CGI) y los *synthespians*¹¹⁵, la escena parece tener ya muy poca importancia, o ninguna. "Numerosos documentales making-off [...] enfatizan la fenomenal distancia entre lo que pasa al nivel de lo profílmico y la imagen en la pantalla" (Kessler, 2014, pág. 45).

Todas estas nuevas posibilidades parecen traer al cine lo contrario de la puesta en escena, al menos en el sentido de "escenificar un hecho para la cámara", siempre que entendamos escenificar como lo hace Kessler: algo que ocurre delante de la cámara más o menos de un modo similar a como aparece en pantalla. Pero Kessler nos recuerda que la presencia de trucajes y alteraciones de lo profílmico es constante en el cine, desde las primeras películas de Méliès. Incluso ese cine que le parecía tan puro y realista a Bazin, el de "Ciudadano Kane" (O. Wells, 1940), contenía múltiples planos resultado de un proceso de trucaje, mediante el que se superponían dos o tres imágenes. Y en el cine de Hitchcock

¹¹⁵ Personajes creados digitalmente (véase Konisberg, 2004, pág. 528).

ocurría, a veces, otro tanto, 412 planos de "Los pájaros" (A. Hitchcock, 1962) fueron trucados (según Assayas, 1980, citado en Kessler, 2014, pág., 46).

De todos modos, Kessler defiende que, aunque el actor interprete delante de una pantalla verde, sigue siendo necesario, además de su trabajo interpretativo, adecuar y sincronizar ese trabajo con las imágenes a las que se superpone, sigue siendo necesario un trabajo de puesta en escena.

El hecho de que el CGI haya cambiado la manera en la que un director puede organizar la escenificación (*staging*) y el rodaje (*shooting*) no implica en absoluto que la puesta en escena (en el sentido literal de escenificación y dirección) ya no sea un asunto del que ocuparse. (Kessler, 2014, pág. 47)

4.5.5.3.- La puesta en escena como dispositivo

"El concepto de dispositivo, al que he intentado reenmarcar en términos históricos pragmáticos, es un concepto clave para mí" (F. Kessler, comunicación personal, 23 de Enero de 2018). Kessler destaca la aparición este siglo de varios autores que empiezan a referirse o comienzan a señalar a la puesta en escena como un dispositivo. La existencia en el cine de "un principio subterráneo que organiza la forma" es evidente para Mourlet y para Martin, por mencionar dos escritores que Kessler menciona, así como en el cine de Kiarostami, Von Triers, y el mismo Godard, entre otros.

Las ideas de Martin (2014), reproducidas en esta tesis, resultan muy atractivas para Kessler; él también parece ver un desplazamiento desde la puesta en escena al dispositivo, entendido como "trabajo preconcebido de la forma, orgánicamente desarrollado" (Martin, citado en Kessler, 2014, pág. 48).

En ese sentido, la idea del dispositivo nos permite concebir el cine de ese modo holístico que la *mise en scène* prometía pero no pudo cumplir: se trata de la organización integral de los elementos de la forma y el contenido en todos los

niveles, desde la primera idea hasta la mezcla final y la corrección de color. (Kessler, 2014, pág. 48)

4.5.5.4.- La puesta en escena es un concepto histórico

Para unos, como Giraud (en 1958), se trataba de un conjunto de "actividades", relacionadas con las ocupaciones y las decisiones del director a lo largo del proceso de producción. Para otros, como Lauwaert (en 1983), hacía referencia sobre todo a una cierta cualidad estética, conectada con un determinado momento histórico.

Hablar de puesta en escena significa hablar de un fenómeno histórico, (que se refiere tanto a) un término que pertenece a la historia de la crítica, (como a) una manera de hacer películas (en particular en los años cuarenta y cincuenta). (Lauwaert, citado en Kessler, 2014, pág. 3)

Lo que defiende Kessler es que, para poder evaluar las funciones que puede cumplir la puesta en escena como concepto teórico, es necesario "desentrelazar los diversos significados que ha tenido a lo largo de la historia del cine" (Kessler, 2014, pág. 3). Se trata, propone, de añadir una dimensión histórica al concepto, no de asignarlo a un determinado momento histórico sino de entender que, en cada momento histórico, ha sido definido de maneras diferentes, se ha usado para referirse y matizar prácticas diferentes, cumpliendo "funciones diferentes dentro de los discursos teóricos en los que aparece" (Kessler, 2014, pág. 3).

4.6

EL REGRESO DE LA PUESTA EN ESCENA A NUESTRO PAÍS

4.6.- El regreso de la puesta en escena a nuestro país

4.6.0.- Introducción

En nuestro país también ha tenido lugar estos años el regreso del concepto puesta en escena que reflejan las páginas anteriores, con algunas características que lo diferencian del fenómeno internacional. Como en otros países, han sido publicados aquí libros directamente relacionados con el concepto, que lo analizan y revisan, cuestionan o actualizan.

Vicente Sánchez Biosca participó en la serie de conferencias sobre *mise en scène* que tuvieron lugar en la *Cinematheque* de París, entre 1997 y 1999. Su intervención allí, "*Shoah: le lieu, le personnage, la memoire*" está incluida en el libro editado por Jaques Aumont (2000). En ella reflexiona sobre el film documental de Claude Lanzmann (1985) y lo relaciona con el tema que, para él, anima esa serie de conferencias, "el personaje y su lugar". En 2001, Josep Maria Catalá publica *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica*, y Rafael R. Tranche, en 2015, *Del papel al plano: el proceso de la creación cinematográfica*. Ambos libros están dedicados al asunto central de esta tesis, aunque ninguno de los dos lo manifiesta explícitamente en el título: Tranche habla de "el proceso de creación cinematográfica", Catalá de "la puesta en imágenes".

Normalmente, en esta tesis, hemos optado por incluir solo a un autor de cada país. Pero en el caso español hemos preferido incluir a estos dos autores, cuyas ideas están conectadas y se complementan. Creemos que esta licencia metodológica se justifica por su intención de reflejar con más precisión la situación actual en nuestro país.

Para estos autores españoles, como para muchos otros, la figura de referencia en este asunto es Santos Zunzunegui, sobre todo su concepto de *puesta en forma*, una revisión o actualización del de puesta en escena, y por esa razón también le dedicaremos unas páginas a sus ideas. Zunzunegui lo presenta en un libro de 1994, "Paisajes de la forma", y luego lo muestra de nuevo en la práctica del análisis en su libro de 1996, "La

mirada cercana". Además, en un artículo clave, "El gusto y la elección. La 'política de los autores' y la noción de 'puesta en escena' en los *Cahiers du Cinéma* entre 1952 y 1965" (2002), Zunzunegui revisa su aparición entonces, la versión clásica del concepto, y cuestiona su validez.

4.6.0.1.- El uso del concepto en nuestro país en este siglo

Una primera muestra del uso diferente que el concepto tiene en nuestro país, nos la aporta el más reciente diccionario publicado en España sobre estudios fílmicos, el de Gómez Tarín y Marzal (2016), "Diccionario de conceptos y términos audiovisuales". En él, solo aparece el término *profilmico*, al que se considera sinónimo del término puesta en escena. Únicamente en el breve glosario general al final del libro aparece, como tal, el concepto puesta en escena.

Profilmico Conjunto de elementos dispuestos ante la cámara cinematográfica para ser filmados por esta. Abarca, por tanto, el espacio situado ante el objetivo de la cámara y todo cuanto en él se halla contenido. El término fue empleado por primera vez por Etienne Soriau en los años cincuenta para referirse a la totalidad de elementos que intervenían en el momento del rodaje en interiores. Habitualmente, también se emplea el término heredado del espectáculo teatral puesta en escena (proveniente del francés *mise en scène*). La puesta en escena permite al director seleccionar y controlar todo aquello que va a aparecer en el campo visual. Está compuesta tanto por elementos que remiten al diseño global de producción de un film (los elementos materiales) como por otros que tienen que ver con el apartado interpretativo y de dirección de actores (elementos humanos). De la buena compenetración entre ambos depende el óptimo resultado final. (Gómez Tarín y Marzal, 2016, pág. 273)

Puesta en escena Término que describe el conjunto de elementos que forman la representación audiovisual, desde la composición, *mise en cadre*, el sonido, la iluminación, los decorados, el atrezzo, el vestuario, la caracterización, etc. hasta la interpretación. (Gómez Tarín y Marzal, 2016, pág. 375)

Nos llama la atención en estas definiciones¹¹⁶ que sus autores consideren sinónimos puesta en escena y profílmico ("habitualmente, también se emplea el término", dicen textualmente), pero sobre todo que se prefiera el uso de profílmico para referirse a ella, o que se minimice así su importancia (como si puesta en escena fuera un concepto anticuado o caducado, o quizás poco preciso). La definición se toma una cierta licencia pues habla de la puesta en escena como acto de selección y control de esos elementos que se le asocian, o sea que no serían solo los elementos profílmicos en sí, sino también el modo en el que se usan. Esta otra acepción queda olvidada en la propia y breve definición de puesta en escena, donde se insiste en la idea de "conjunto de elementos", aunque ahora sí se incluye entre ellos también al encuadre.

Otro ejemplo, en una dirección similar, nos lo aporta Sánchez Noriega (2006), para el que "el profílmico, también llamado puesta en escena, [...] supone la escenificación ante la cámara de la acción que va a ser filmada" (Noriega, 2006, pág. 26). Es decir, la puesta en escena, y el profílmico, para él, es el proceso de escenificación de la acción, antes de que sea filmada.

El concepto aparece en nuestro país también en diversos textos sobre análisis fílmico. Entre ellos, seleccionamos el Ramón Carmona¹¹⁷ (2010), *Cómo se comenta un texto fílmico*. Allí es presentado como "trabajo de construcción de un espacio imaginario de representación" (Carmona, 2010, pág. 117). Más adelante, se explica que "describe la forma y composición de los elementos que aparecen en el encuadre", explicación que amplía se diciendo que

no es de extrañar que la noción de puesta en escena fílmica incluya no solo los aspectos propios de lo cinematográfico (movimientos de cámara y escala y tamaño de planos) sino también todos aquellos compartidos con el espectáculo

¹¹⁶ La entrada *profílmico* continua dos páginas más, pero dedicadas a reflejar "las componentes del profílmico", es decir sus elementos.

¹¹⁷ Ramón Carmona es el pseudónimo con el que firman el texto S. Zunzunegui, J. Talens, J.M. Company y G. Colaizzi. La primera edición es de 1991.

teatral (iluminación, decorados, vestuario, maquillaje, reparto, dirección y movimiento de los actores, etc.). (Carmona, 2010, pág. 127)

Esta forma de verlo está en la línea de lo que esta investigación ha detectado como habitual en la actualidad en otros países. Sin ánimo de ser una muestra exhaustiva y asumiendo el carácter parcial de lo que hemos reproducido aquí, nuestra investigación nos ha mostrado que esos modos mencionados de entender el concepto son los más usuales en nuestro país.

4.6.1.- Santos Zunzunegui y *la puesta en forma*

Conectadas con lo anterior, en parte, pero de un modo original, mucho más trascendente para esta investigación, están las ideas de Santos Zunzunegui. Su propuesta, presentada en "Paisajes de la forma" (1996), su concepto de puesta en forma, es central tanto en su concepción de la puesta en escena como en las ideas de los autores españoles que esta tesis refleja.

4.6.1.1.- Santos Zunzunegui (Bilbao, España, 1947)

Zunzunegui es en la actualidad Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación en la Universidad del País Vasco (UPV), de la que ha sido decano. En paralelo a su labor docente, publica desde los años ochenta, se diría incansablemente, libros y artículos. Tal como pasa con otros autores presentes en esta tesis (Aumont es un caso similar), Zunzunegui cubre en sus textos un vasto territorio, del que no ya la puesta en escena sino el cine es sólo un apartado, pues defiende que no puede entenderse el cine en solitario, sino es en relación con las otras artes (y con su historia).

En 1994 publica "Paisajes de la forma", donde presenta su concepto clave, alternativo al de puesta en escena, de puesta en forma. En 1996, aplica sus ideas sobre el concepto a diversos filmes en "La mirada cercana", revisado recientemente (2016).

4.6.1.2.- Santos Zunzunegui y la crítica del concepto puesta en escena

El concepto de puesta en escena, entendido como herramienta crítica o analítica, como él prefiere denominarlo, no le resulta útil a Santos Zunzunegui. Tal como lo ve, "se ha venido entendiendo como la práctica totalidad de las operaciones mediante las que un cineasta compone sus films" (Zunzunegui, 2016, pág. 53). Es, para él, un concepto impreciso, asimilable al propio concepto de dirección cinematográfica.

Con la aparición del concepto como tal, en las páginas de *Cahiers*, trajo consigo la consideración del cine como "arte de lo real", lo que llevaba aparejada la idea de que el momento privilegiado en la fabricación de un filme es su rodaje, algo que, como veremos, Zunzunegui también discute.

Siguiendo a Santos Zunzunegui, podemos decir, para empezar, que "se viene entendiendo" que el concepto puesta en escena hace referencia a todas las decisiones que el director toma durante (o para) el rodaje de un filme. Y así lo usa él, a veces, en sus textos, pero hablando en pasado, como veremos, o sea desde la película terminada. Pero lo hace más por lealtad a una tradición de uso del concepto que por convicción, y por ello cuando necesita ser preciso recurre a otro concepto acuñado por él: *puesta en forma*.

Zunzunegui califica a la puesta en escena como "concepto paraguas", al que se le podían atribuir en su época de plenitud en *Cahiers du Cinéma*, "todos los hallazgos de un filme", fueran estos formales o temáticos o de cualquier tipo. Para él, en cambio, debería haber sido entonces (al igual que hoy)

[un] bisturí analítico capaz de ofrecer un saber preciso sobre la manera en la que el cineasta concreto ha organizado las imágenes y los sonidos que conformaban sus materiales de trabajo. (Zunzunegui, 2008, pág. 216)

Lo que él cuestiona, en el fondo, es que pueda deducirse algo del estilo de una película sólo de su puesta en escena. Lo que critica es que esa parte del trabajo del cineasta pueda desgajarse del resto y ser utilizada para sacar conclusiones. Y por eso

propone el concepto de puesta en forma, más general en muchos sentidos, como veremos.

4.6.1.3.- La puesta en escena en *Cahiers du Cinéma*

Aunque nunca quedó claro del todo a qué se referían exactamente en *Cahiers du Cinéma* con el concepto puesta en escena ("la materia misma del filme", tal como dirá Bazin), Zunzunegui propone una formulación sintética del mismo, la existencia en los filmes mencionados o aludidos allí de una "convergencia entre fondo y forma" (Zunzunegui, 2008, pág. 212).

La definición más completa que tenemos respecto a esa época, la que manejaban los "iniciados", se la debemos a Truffaut, y ha sido rescatada por Zunzunegui.

En un primer tiempo, puesta en escena servía más bien para designar el despliegue de medios espectaculares delante de la cámara. La carrera de cuádrigas de Ben-Hur, las reconstituciones de la antigüedad, el gran número de figurantes, son los ejemplos más conocidos. Sólo los iniciados sabían que el término puesta en escena designa más bien el conjunto de decisiones tomadas por el realizador: la posición de la cámara, el ángulo elegido, la duración del plano, el gesto del actor, y aquellos sabían que puesta en escena era a la vez la historia que se cuenta y la manera de contarla. (Truffaut, 1977, citado en Zunzunegui 2008, pág. 215)

El concepto llega a su crisis en la revista en los años 60, tal como se refleja en la mesa redonda "*Vingt annes apres*" (Noviembre, 1965). Zunzunegui destaca la intervención en ella de Jean-Louis Comolli. En un primer lugar, para diferenciar entre las dos posibles acepciones del concepto, como operación y como resultado. Pero sobre todo porque esas puntualizaciones de Comolli son el germen de una nueva manera de entender la crítica. Comolli dice allí, "la puesta en escena no es, no puede ser objeto de una apreciación estética. Su resultado, que es el filme, sí puede serlo" (Comolli, 1965, pág. 30). Para Comolli, y para Zunzunegui, la belleza no debe ser buscada en la puesta en

escena, un conjunto de medios, de actos, "que carecen de valor intrínseco: no valen más que lo que vale el resultado, el filme" (Zunzunegui, 2008, pág. 216). Es en la propia película donde debe buscarse la belleza de los filmes, "en la realidad misma de los filmes en tanto que objetos" (Comolli, 1965, pág. 30).

Estas ideas de Comolli están en el centro de lo que Zunzunegui critica del concepto de autor. Para él, el autor es una creación del texto, y no al contrario. El cineasta al que se denomina director, a menudo también llamado autor empírico dentro de la tradición semiótica y narratológica en la que se inscribe Zunzunegui, no tiene especial relevancia (más allá de lo que podamos saber de él leyendo su biografía), "tiene solo relativa importancia el origen creativo de ciertos elementos" (Zunzunegui, 2008, pág. 23). Lo relevante para él, y para Comolli, es todo aquello que el objeto película produce, incluida esa figura creada por el texto, sintética, "centro neurálgico de organización de un esfuerzo colectivo" (Zunzunegui, 2008, pág. 24).

Esa idea de Comolli, que invita a fijarse en el objeto película, se repite en los textos de Zunzunegui, no sólo en los que versan sobre el cine. En su texto de 2005, "La huella de la forma", propone, para analizar una fotografía, "mantenerse en la fotografía. Lo que quiere decir, mantenernos cerca del objeto fotográfico" (Zunzunegui, 2005, pág. 7). En sus orígenes, están las ideas de Bazin.

Útil y fecunda, la política de los autores, con independencia de su valor polémico, debe ser completada con otras aproximaciones al hecho cinematográfico, que restituyan al filme su valor de obra. (Bazin, 1957, citado en Zunzunegui, 2008, pág. 218)

En 1958, Cohen Seat¹¹⁸ publica un texto que va en la misma dirección. En él, proponía diferenciar entre el hecho cinematográfico y el hecho fílmico. El *hecho fílmico* era descrito por el autor, dice Zunzunegui, como "todos esos elementos que pueden encontrarse como tales en la película como objeto terminado" y el *hecho*

¹¹⁸ Cohen Seat (1907-1980) fue uno de los fundadores de la "Association pour la recherche filmologique", a la que también pertenecía Etienne Soriau, quien acuñó el término *prófilmico*.

cinematográfico, por su parte, estaría constituido por todos esos hechos que rodean a la producción de la película, lo que suele denominarse comúnmente “elementos contextuales” (Cohen Seat , citado en Zunzunegui, 2007, pág. 18).

Y será a mediados de la siguiente década cuando todas estas ideas se consoliden, con la aparición de un nuevo modelo crítico, el estructuralismo (Claude Levi-Strauss y Roland Barthes fueron entrevistados por *Cahiers du Cinéma* en 1963 y 1964). Nuevas ideas que se reflejarán en ese texto clave ya mencionado "Veinte años después" (1965), que invita a pensar que hace falta una nueva manera de entender la forma de las películas. Forma que, en lo "nuevos cines" que están apareciendo entonces, ya no responde al esquema tradicional de puesta en escena, basado en "la relevancia dramática y en la caracterización psicológica de los personajes individuales" (Zunzunegui, 2008, pág. 22). Ni tampoco a una economía narrativa que implicaba una sencillez y un acceso a la película que le resultara fácil al espectador, lo que Bazin llamaba "ver bien la realidad" (Bazin, citado en Zunzunegui, 2008, pág. 22).

4.6.1.4.- Puesta en Forma

En los últimos párrafos de un breve texto sobre una película de Pedro Olea, Zunzunegui acuña en 1994 un término, *puesta en forma*, de gran trascendencia, y que aparece desde entonces repetidamente en sus textos y en los de otros autores de nuestro país. El concepto es definido allí como "el conjunto de determinaciones que se entretejen para darle forma (a un filme)" (Zunzunegui, 1994, pág. 81).

Esta me parece que es la palabra decisiva: Forma. Pues lo que hace relevante una obra es justamente su puesta en forma. Es esa forma la que, situándose más allá de toda distinción entre expresión y contenido convierte el mismo cuerpo textual en lugar privilegiado de toda intervención significativa. (Zunzunegui, 1994, pág. 81)

Forma es, para él, un concepto integrador, ya que incluye tanto la expresión como lo contenido. Se trata de "el cómo, el instrumental que hace posible la aparición en el terreno de lo visible de los temas declinados por el cuadro, o filme, y los hace objeto de

lo que Godard ha denominado (contraponiéndolo al espectáculo) un juicio" (Zunzunegui, 2008, pág. 67).

Para explicar de dónde ha partido, cita una de las acepciones del concepto forma del Diccionario de María Moliner: "lo que se aprecia de una obra por los sentidos o en un examen superficial" (Zunzunegui, 2016, pág. 54). Y esta superficialidad está en el centro de lo que él reivindica.

Al hacer esta distinción, entre puesta en escena y puesta en forma, por un lado contribuye a mantener la vigencia tradicional del concepto anterior puesta en escena, ahora asociado solo a ciertas operaciones que tienen lugar alrededor del momento de rodaje, y así la seguirá usando él. Pero por otro lado, el nuevo concepto cuestiona el anterior, y le sirve para diferenciarlo del mismo, para ampliarlo y precisarlo. Zunzunegui cree que la puesta en escena debería entenderse como un trabajo significativo que está presente en todo el *hecho filmico*.

Zunzunegui considera que lo que él denomina "trabajo significativo [...]" se extiende por todos los niveles constitutivos del filme, sin que existan espacios específicos en los que ubicarlo" (Zunzunegui, 1994, pág. 79). De su forma de explicarlo, se desprende que la puesta en forma sería precisamente ese trabajo significativo, ese que convierte al filme en un objeto portador de significación, y que para él no está adscrito solo al momento de rodaje sino que se extiende desde sus orígenes hasta su exhibición.

En 1996, Zunzunegui explica que este nuevo concepto apunta en la dirección de que el conjunto de elementos que contribuyen a constituir a una película en un objeto estético,

se distribuyen a lo largo de toda la larga y compleja cadena que lleva desde la aparición de la primera idea hasta el momento en que el filme sufre su definitiva confrontación con los espectadores. (Zunzunegui, 2016, pág. 53)

Zunzunegui menciona dos virtudes de este nuevo concepto. Una es que la puesta en forma así definida, o sea reconociendo que son los problemas formales los únicos que existen en una obra de arte, "se ubica en el interior del paradigma conceptual de la tradición de los estudios textuales que hace suya la concepción estructural¹¹⁹ del análisis" (Zunzunegui, 2016, pág. 54)

La otra remite directamente a la noción de estilo, pero ahora de la manera adecuada o sea a partir de la obra en sí y no de elementos a menudo calificados de impresionistas, como la repetición de ciertas temáticas o "estilemas" visuales por parte de un director (tal como se hacía en *Cahiers*, por ejemplo).

4.6.1.5.- Estilo e identidad visual

Lo que interesa a Zunzunegui es la posible o imposible vinculación entre el autor y el estilo, asunto al que denomina "metafísico". Para él, el estilo es la obra en sí, "se confunde con el ser mismo de toda obra que se quiere artística (Zunzunegui, 1994, pág. 81).

Zunzunegui rechaza la idea de hacer responsable artístico de una película al autor empírico. A la hora de explicar ese estilo, o rasgos de estilo, que identificarían a lo que desde *Cahiers* se denominó "autor", solía recurrirse a mencionar "un inventario de temas", de cuya selección podía deducirse una visión del mundo diferenciada. Pero él cree más útil quedarse en el plano de la expresión, en la capacidad que la obra de arte tiene "de hacer doblemente sensible [...] su pura estructura a la vez expresiva y de contenido, [...] no existe decisión expresiva que no se refleje en el plano del contenido (y viceversa)" (Zunzunegui, 1994, pág. 72).

¹¹⁹ Podemos interpretar, quizás, lo que está diciendo así Zunzunegui si tenemos en cuenta las ideas de John B. Thompson, quien, para explicar el concepto de cultura, formuló lo que llamo la "concepción estructural" de la cultura. Según él, "los fenómenos culturales pueden entenderse como formas simbólicas en contextos estructurados; y el análisis cultural puede interpretarse como el estudio de la constitución significativa y de la contextualización social de las formas simbólicas" (Thompson, 1975, pág. 184).

Al poner a la obra en sí como elemento central, Zunzunegui desplaza al autor, desde el origen de dicha obra, hasta convertirlo en un resultado de la misma, "un puro efecto de sentido, una simple imagen que el texto proyecta hacia el exterior" (Zunzunegui, 1994, pág. 72). El autor empírico es reemplazado como figura relevante por ese otro, creación del texto, útil para interpretarlo en términos estéticos y de significación.

Cuando, por poner un ejemplo explicativo, Zunzunegui (2008) analiza la puesta en forma en los filmes de Gregory La Cava, precisa que la etiqueta "La Cava", presente en su texto, designa por un lado a ese cineasta de carne y hueso, el "autor empírico individual", pero también y sobre todo pretende trascenderle para ver en ella "el centro neurálgico de organización de un esfuerzo colectivo que sobrepasa ampliamente cualquier particularismo" (Zunzunegui, 2008, pág. 24).

4.6.1.6.- Estilo y Poética

Zunzunegui reconoce la dificultad de identificar el estilo de un cineasta, considera más interesante "poner el acento en las cuestiones que lo conforman" (Zunzunegui, 2008, pág. 36). Se trataría de desplazar el problema desde el estilo de un autor (tomemos esta palabra con la cautela con la que la usa él, a la que define como "palabra saco"), al estilo de una obra. Aunque existan en sus obras rasgos recurrentes que puedan ser detectados, "el cineasta, como el héroe mítico, presenta mil caras"¹²⁰ (Zunzunegui, 2008, pág. 36).

Zunzunegui propone una noción alternativa a la de estilo, la noción de *poética visual*, entendida como "la identificación sistemática de los rasgos constitutivos y pertinentes de un sistema estético y de significación" (Zunzunegui, 1994, pág. 136). Esta *poética* implica para él que el estilo está presente en todos los niveles en los que se articula una película. Estilo sería entonces "la manera irreplicable en la que una obra

¹²⁰ Se refiere a "El héroe de las mil caras", título del texto de Joseph Campbell (1949) sobre la figura del héroe y su viaje como patrón narrativo.

estructura tanto su superficie sensible como sus elecciones de significación" (Zunzunegui, 2008, pág. 36), y está presente tanto en el campo del contenido como en el de la expresión, "en todo su recorrido generativo", con lo que quiere dejar claro que el uno y el otro se generan mutuamente.

Por lo tanto, el estilo pasa a ser un rasgo de la propia obra y no del autor responsable. El estilo es la propia obra, su puesta en forma.

4.6.1.7.- La puesta en forma y lo profílmico

El concepto puesta en escena se queda entonces, para Zunzunegui, para todos esos elementos tradicionalmente asociados con ella: todo aquello que ocurre en el rodaje, por un lado, todo aquello que podemos relacionar con lo real, por otro.

Puesta en escena es a menudo utilizado por él como sinónimo de realidad, pero de realidad fílmica, entendida como esa apariencia de "realidad" que el film, todo filme, produce. En esto conecta con la idea de que puesta en escena es sinónimo de profílmico, presente en otros autores españoles, concepto que se refiere a todo lo que pertenece a ese mundo de ficción o podría pertenecer a él (ver Marzal y Tarín, 2016, pág. 273). Por eso dice que no hay más realidad que la que el film construye, y también que "todo texto audiovisual no habla más que de su propia y particular puesta en escena" (2008, pág. 58).

4.6.1.8.- Una forma que piensa

Los elementos de los que se compone la puesta en forma pueden ser estudiados si partimos de una división en los diversos momentos o niveles de la fabricación y puesta en circulación de un filme. Estos serían el guion, la filmación, el montaje y postproducción y la exhibición. El filme cobra forma en cada uno de esos momentos de su elaboración, y su resultado, la película terminada, obtiene su forma de las diversas intervenciones que tienen lugar en cada uno de esos niveles de la fabricación y puesta en circulación de un filme.

Zunzunegui hace suya la idea de Godard de que el cine es o tiene la posibilidad de ser "una forma que piensa". La puesta en forma sería el modo en el que un pensamiento cobra forma, y se convierte entonces en "la puesta en pie de un pensamiento que forma una forma que piensa" (Zunzunegui, 2008, pág. 67).

4.6.2.- J. M. Catalá (Tarragona, España, 1946)

Libro incluido:

- *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica* (2001)

Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona y Licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad de Barcelona, ha desarrollado su labor docente en el campo de la comunicación y el cine. Dirección Cinematográfica y Estética de la imagen son algunas de las asignaturas que ha impartido. Fue decano de la Facultad de Comunicación desde 1990 a 1996 de la Universidad Autónoma de Barcelona y, entre 1996 y 2017, director académico en esa universidad del Máster de Documental Creativo.

"Catalá, cuya posición estética es de talante formativo, deudora en buena parte de Eisenstein, como él mismo reconoce" (Echart, 2002, pág. 175), sitúa sus ideas para este libro dentro de lo que Bordwell y Carroll (1996) denominaron teorías o investigaciones de nivel medio. Su trabajo en él conecta con el de Bordwell y su concepto de *poética histórica* del cine. "El término «poética» se refiere al estudio de cómo son construidas las películas y cómo, en determinados contextos, provocan determinados efectos" (Bordwell, 1988, citado en Catalá, 2001, pág. 17). Catalá cree que no se ha realizado todavía una verdadera investigación sobre lo que él denomina la dramaturgia cinematográfica, "el conjunto de procedimientos de realización de una película" (Catalá, 2001, pág. 27).

4.6.2.0.- Presentación

El libro de Catalá responde inicialmente a su necesidad de un texto que le sirviera para sus cursos de Dirección Cinematográfica. El subtítulo del texto: "conceptos de dirección cinematográfica", va en esa dirección. Por un lado refleja, en parte, el contenido del libro, que repasa algunos conceptos, pero por el otro precisa el propio título, y las ideas del propio autor, al destacar el concepto de imagen en un texto sobre la dirección cinematográfica.

Su libro puede ser leído también como una crítica a diversos modelos teóricos y pedagógicos relacionados con el cine. En su texto, Catalá critica tanto a los textos docentes para los futuros directores de cine como a estos, para él poco o nada interesados en los fenómenos teóricos que inevitablemente se despliegan en sus películas. Para Catalá, que reflexionaran sobre este asunto, sería "un fenómeno cultural nuevo y necesario" (Catalá, 2011, pág. 25).

Lo que Catalá echa en falta en otros libros escritos para estudiantes de cine, y que se propone enmendar en el suyo, es un reflejo de la decisiva conexión entre la teoría del cine y la práctica cinematográfica. Su libro, explica,

nació en principio con la vocación de convertirse en un manual útil desde el punto de vista práctico, [...]. Pero pronto se convirtió también en un ensayo sobre el tema de la dirección cinematográfica y sus relaciones con la fenomenología de la imagen. (Catalá, 2001, pág. 19)

Criticando tanto a los creadores, que parecen situarse al margen de la reflexión teórica, como a los críticos y escritores de cine, que dan la espalda a la componente práctica del cine, Catalá propone y se propone en su texto reconciliarlos, mostrando la conexión ineludible entre ambos terrenos de un mismo fenómeno artístico.

4.6.2.1.- Introducción / Definición

La puesta en escena (a todos los niveles de su desarrollo: gesto, mímica, entonación) es la proyección gráfica del carácter de un acontecimiento. Tanto en sus partes como en su combinación, es una floración gráfica en el espacio. Es como la caligrafía sobre el papel o las huellas dejadas por los pies sobre la arena. Es esto en toda su plenitud y sus carencias... El carácter aparece a través de las acciones (en muchos casos, estas acciones son aspectos determinantes). Una apariencia específica de la acción es el movimiento (aquí incluimos acción, palabras, voz, etc.) El camino del movimiento es *mise en scène*. (Eisenstein, citado en Catalá, 2001, pág. 67)

Para Catalá, "apelar hoy al concepto puesta en escena, tan empleado y tan poco entendido, supone un peligro". El peligro estaría, aparte de en utilizar el concepto sin conocimiento de las implicaciones de ello, en asociar esa escena presente en el concepto con la escena teatral, en no distinguirlas. El prefiere utilizar, entonces, el concepto propuesto por Santos Zunzunegui de *puesta en forma*.

Además de utilizar las ideas de Eisenstein y Zunzunegui, Catalá se vale del proceso de fabricación de una película para explicar las suyas, y de las funciones que un director cumple en ese proceso. Constantemente remite al problema de indefinición característico del concepto puesta en escena, que, como hemos visto, puede servir para referirse a todo lo que hace el director de cine, o sea su trabajo. Lo que el director hace es poner en escena su película, ponerla en forma, prefiere decir Catalá. Su manera de entender ese concepto es deudor pero también una reelaboración de las ideas de Zunzunegui.

Podríamos definir puesta en forma, siguiendo las ideas de Catalá, como el resultado de crear un espacio profílmico y transformarlo en espacio fílmico, "una interpretación del espacio real donde se filma" (Catalá, 2001, pág. 239). El resultado de ese proceso, o sea la puesta en forma escénica, supone la adaptación de esos elementos de "el profílmico" al objetivo dramático y a la acción de la cámara, asuntos que en realidad no son separables.

El director busca la mejor manera de disponer en el espacio los elementos dramáticos, del modo más expresivo. Pero el espacio que es relevante aquí, como veremos, no es ese espacio real en el que tienen lugar los ensayos, sino un espacio ideal, mental, que el director va a crear (en la mente del espectador) con las herramientas a su alcance. No existen, por un lado, unos actores moviéndose en un espacio real y por otro una cámara que los rueda, existe una coreografía conjunta, un movimiento sincronizado de ambos que transforma lo real en espacio emocional, dramático (Catalá, 2001, pág. 238).

En algún momento, explica Catalá, el director empieza a tomar decisiones de puesta en forma, que tienen que ver con la historia, la cámara y el lugar donde se sitúa la acción concreta: empieza a transformar el drama en espacio, "con el fin de materializarlo y visualizarlo para el espectador" (Catalá, 2001, pág. 208). Para ello, selecciona el modo en el que los personajes se relacionan con ese espacio físico concreto, y los mejores lugares en los que tendrán lugar las (pequeñas) acciones de la escena. Una vez establecido el espacio de la escena y las unidades dramáticas que la componen (una o más), el espacio concreto y las acciones que tiene lugar en él, debe ser convertido en drama cinematográfico, a través de los actores y la cámara.

Cuando habla de puesta en forma escénica, Catalá se refiere a la *puesta en forma de la escena*, la creación de ese espacio virtual, mental, cargado de expresividad, de emociones, de drama y de historia, "una serie de visiones subjetivas del espacio físico del rodaje transformado por las emociones y el drama (mundo visual)" (Catalá, 2001, pág. 330)

La explicación anterior permite a Catalá decir que el rodaje no empieza con la toma de imágenes, o sea "una vez terminadas todas las labores profílmicas", sino que existe detrás un diseño previo, y también un proceso posterior a esas labores, en el que actores, cámara, el equipo en general, reaccionan a ese diseño espacial, que es también la dramaturgia de la escena "que se está intentando armar con una serie de planos" (Catalá, 2001, pág. 220).

4.6.2.2.- Elementos

La tradicional división de los elementos que contribuyen a la puesta en escena, aquí denominada puesta en forma global, resultado de la puesta en forma de todas las escenas, suele incluir los denominados elementos profílmicos: decorado, atrezzo, iluminación, vestuario, etc. (ver, por ejemplo, Carmona, 2010, pág. 129). Estas componentes no parecen interesar mucho a Catalá, pues considera que esos elementos son necesarios para ella pero no suficientes, así que apenas los menciona en su texto, seguramente también porque son elementos heredados del teatro.

Su acercamiento a una manera de descomponer en componentes esa forma se centra en su idea de la construcción fílmica, en cómo se crea la forma fílmica. Su propuesta trae elementos nuevos, fundamentalmente sus ideas sobre la escena y la secuencia, el espacio, el tiempo, y el sustituto del concepto de plano que él denomina vector.

4.6.2.2.1.- La escena

El concepto de escena en el cine ha tenido que "luchar" desde los inicios del cine por diferenciarse de su homólogo teatral. Este asunto "comprensible" ha provocado confusión e indefinición en el concepto.

Lo más destacable es que, para Catalá, secuencia y escena no son lo mismo. En la práctica profesional se suelen utilizar como conceptos intercambiables, asignándoles idéntico significado. En el mundo de la teoría cinematográfica, suele preferirse el concepto de secuencia, para esquivar la herencia teatral (ver por ejemplo Aumont, 1990, pág. 56. o Carmona, 1991, pág. 72), se renuncia al concepto de escena y se utiliza sólo el de secuencia.

Para Catalá ambos son perfectamente diferenciables y tienen una utilidad indudable en su propuesta. Su idea central es que la escena remite al espacio, es una unidad relacionada con el orden espacial, mientras que la secuencia está relacionada con el orden en el tiempo. Las unidades que configuran las escenas son los vectores (planos con determinadas características adicionales). Los componentes de las secuencias son las escenas, "una secuencia es un conjunto de escenas unidas, conectadas por una idea, un motivo, una situación, una acción" (Catalá, 2001, pág. 198). Este modo de entender la distinción entre escena y secuencia implica, para Catalá, que el plano secuencia debería llamarse plano escena.

La escena tiene entonces que ver con el espacio, pero no es un espacio real el resultado de la misma, sino un espacio fílmico (mental, virtual). Catalá prefiere usar para identificarla la unidad de lugar, referida en realidad al lugar de rodaje, y así una escena

sería una unidad dramática de la película rodada en un determinado espacio físico. Esto lleva a la escena entendida también como unidad de producción, como unidad de rodaje. La escena es entonces una unidad dramática limitada por la unidad de lugar. Pero hay que distinguir entonces entre esa escena de uso, "unidad técnica del rodaje", y la escena dramática resultante.

Tradicionalmente, el concepto de puesta en escena ha venido ligado al de escena, pero se trataba de una escena entendida como "prototeatral", profílmica, que configuraba las operaciones que antecedian al rodaje. Catalá va un paso más allá y, para él, "la escena es básicamente el lugar en el que se produce esa transformación del espacio profílmico en espacio dramático y emocional, donde se combinan espacio, tiempo, narración, y drama" (Catalá, 2001, pág. 234).

4.6.2.2.2.- El espacio

Escena sería entonces la suma del espacio más el drama. La escena se transforma con el desarrollo del drama. El espacio físico en el que se rueda es relevante, claro, pero está destinado a desaparecer en esos planos-vectores, que lo convertirán en espacio fílmico, y que construyen en la cabeza del espectador una escena que Catalá califica de "escena mental".

En algún momento, el director empieza a tomar decisiones de puesta en forma, "que tienen que ver con la historia, la cámara y el lugar donde se sitúa la acción concreta, con el fin de materializarlo para el espectador, empieza a transformar el drama en espacio" (Catalá, 2001, pág. 208).

En el montaje, se reconstruye, pegando sucesivamente esos planos-vectores, esa escena mental, ese espacio "escénico" que se tenía en mente en el momento del rodaje. Esa escena es mental, o sea virtual, mucho más dúctil y compleja que esa que hace referencia a un espacio concreto, que en la película nunca existe completo.

El cineasta trabaja dentro de un espacio que construye "de antemano", un espacio que es a la vez un contexto espacial y cultural "un enclave construido por un artista para albergar su mundo" (Catalá, 2001, pág. 184).

Catalá menciona que el espectador inevitablemente compara lo que ve con lo que conoce, y reconstruye una idea de espacio a partir de esas pistas que se le dan, pero es un espacio mental, fruto de la visión más la memoria. Si aceptamos la existencia de un espacio cultural, que comparten las personas que criadas dentro de una cultura, ese espacio forma parte también de aquel que se refleja en las películas.

4.6.2.2.3.- El tiempo

Catalá sostiene que la escena es una unidad espacial, a pesar de que en ella también transcurre lógicamente el tiempo. Pero considera que "en la escena, el característico fluir de la historia se detiene y las consideraciones temporales se convierten en espaciales" (Catalá, 2001, pág. 194)

Hay dos tipos de tiempo en juego en una película. Uno sería el tiempo dramático, que "moldea la acción a través del espacio" (Catalá, 2001, pág. 216). El tiempo narrativo, en cambio, es ese que hace avanzar la historia a través de la sucesión de escenas. Esta manera de entender el tiempo es lo que le permita decir que el tiempo se *espacializa* en la escena.

El cine para él es un exponente de la espacialización temporal. El hecho de que una película transcurra en el tiempo, ese tiempo narrativo, no excluye que en sus pausas, que son las escenas, se produzca una espacialización. En cada situación de rodaje, el director descompone en planos (que él llama vectores) su escena ideal, que rompen el fluido temporal. El tiempo se especializa en ellas, se detiene.

En su concepción, el tiempo dramático es ese tiempo de la escena mental, que se especializa para cobrar vida en cada momento de rodaje. Ese conjunto de escenas rodadas y montadas, ordenadas, crean el tiempo narrativo.

"El tiempo en el cine es una cualidad del espacio, su forma" (Catalá, 2001,pág. 224). El tiempo está relacionado con el espacio, "el espacio aporta el armazón visual que permite el juego posterior con el tiempo" (Catalá, 2001, pág. 198).

El tiempo surge entonces del espacio escénico, pero no es solo el tiempo de las acciones de los personajes, sino también "el tiempo de los objetos, el tiempo de la habitación [...] el tiempo de la luz" (Catalá, 2001, pág. 211).

Los (elementos) que contribuyen a la construcción del film, desde el atrezzo a la iluminación, pasando por los efectos especiales, no se realizan linealmente sino espacialmente. El cine es un arte espacial, uno de cuyos efectos más espectaculares es la simulación del devenir temporal. (Catalá, 2001, pág. 219)

La sensación de desarrollo temporal es entonces ilusoria, fruto de la organización lineal de las escenas, unas tras otras.

4.6.2.2.4.- Planos y vectores

El plano, para Catalá, no es una unidad temporal sino espacial, en él se construye "para cada parte de la acción su espacio correspondiente" (Eisenstein, citado en Catalá, 2001, pág. 277). Los cambios en el tamaño de los planos son cambios dramáticos psicológicos, que cambian la vinculación del espectador con lo que ve.

El concepto de plano no le parece operativo, pues se basa en una serie de normas que atribuyen determinadas funciones a diversos tamaños de plano. Él cree necesario incorporar las necesidades dramáticas, y por eso propone el concepto de *vector*. Podríamos definirlo como un plano más la forma de su contenido: "los planos expresan vectores".

[los vectores son] imágenes que contienen disposiciones de movimiento, fuerza, volumen, contraste etc., en relación con las acciones físicas, los tonos emocionales y la estructura de las ideas. (Catalá, 2001, pág. 80)

La puesta en forma de la escena se concreta en la práctica a través de esos vectores, que expresan una intencionalidad de forma visual. El vector, para Catalá, sería una interpretación visual del contenido emocional y dramático de la historia, una visualización de su contenido emocional.

La escena (espacial-temporal-dramática) está expresada mediante vectores que se sustentan en los planos, por lo que un plano no es más que un elemento de un vector o un conjunto de ellos. (Catalá, 2001, pág. 296)

El juego de los vectores forma parte de ese concepto que Catalá reivindica como más amplio que el de la puesta en escena concreta, esa forma escénica general que en realidad es lo que es para él la puesta en escena.

4.6.2.2.5.- Las formas y el espacio de la escena

En su concepción, la puesta en forma global, o forma escénica global, es el resultado del trabajo en las diversas componentes del espacio de la escena. Con ella se ejecuta o "puede efectuarse una declaración sobre el conjunto de lo que ocurre en la escena" (Catalá, 2001, pág. 257). Esta puede descomponerse en varias formas, es decir, lo que podríamos denominar el trabajo o la puesta en el espacio de la escena, incluye varias formas, que podemos considerar sus elementos constituyentes.

La forma escenográfica es la profílmica, la correspondiente a la dramaturgia teatral. En ella se trabaja con los actores y se toma decisiones sobre otros elementos como la dirección artística, sobre todos los elementos profílmicos. Se trata de una primera puesta en escena, una puesta en escena previa, o una primera forma de la puesta en escena. El espacio profílmico se va transformando por el resultado de una serie de decisiones provocadas por las necesidades dramáticas.

La forma general interna es una estrategia global que gestiona lo que va a ocurrir en la escena. Puede incluir los movimientos de los actores, las posiciones de cámara o ser solamente "una herramienta de trabajo puesta en la sombra" (Catalá, 2001, pág. 251). Se

refiere a la creación, por parte del director, de una estructura interna, "una disposición de los personajes y sus acciones, que contribuye espacialmente a la comprensión de los conflictos que se desarrollan" (Catalá, 2001, pág. 235).

Luego existe una forma general externa, cuya cualidad esencial es que es visualizable, es la representación formal de esas acciones. Es la forma final de la escena, el resultado, el tipo de espacio que surgirá de ella. Puede tener una clara forma visible o ser solo un mecanismo para pensar la escena desde lo que puede ser su resultado visible.

Todos esos procesos formales generan el espacio global de la escena. Éste tiene por un lado el recuerdo de un espacio real, naturalista, en la cabeza de su espectador, una ilusión de espacio. Por otro lado, contiene sobretodo un espacio dramático, "el resultado real de las articulaciones fílmicas, el verdadero espacio de la escena" (Catalá, 2001, pág. 253). El espectador es colocado ante un espacio ilusorio, que se asemeja al real, pero que se le presenta descompuesto para cumplir con su finalidad dramática.

4.6.2.3.- Formas

Aunque no trata el problema directamente, podemos detectar entre las ideas de Catalá (2001) una que tiene que ver con esta categoría relacionada con los tipos o modos de la puesta en escena.

Su punto de partida es que hay un primer cine, ese cine que Noel Burch (1987) denomina "Cine Primitivo", que tiene una manera escenográfica característica. A esta, Catalá la distingue de otra, que denomina, el "verdadero cine", ya consciente de las cualidades de la escena cinematográfica.

4.6.2.3.1.- El modo escenográfico

El estilo o modo "escenográfico" queda bien reflejado en un artículo que Catalá menciona de Silvio Alovísio (1995) sobre "Cabiria" (G. Pastrone, 1914). Su título ya es bastante revelador "El poder la puesta en escena". En él, Alovísio se ocupa del cine

italiano de los primeros años del siglo XX, y dice que era "un cine de la puesta en escena" y lo contrapone al cine de montaje (soviético) y "al de la naciente fluidez narrativa" (Alovisio, 1995, pág. 84).

Para explicar los rasgos principales de este modo de puesta en escena, utilizan, tanto Alovisio como Catalá, unas declaraciones de 1915 de Baldasare Negroni, que define este primer cine italiano como un cine basado en "la ambientación, la decoración, la perspectiva, el encuadre." (Negroni, citado en Catalá, pág. 262).

Se trata de un cine, además, basado en "un plano frontal que lo incluye todo" (Alovisio, 1995, pág. 84). Su puesta en escena está basada en la elaboración de un "marco estable" en el que se producen cambios, pero solo en su superficie. La majestuosidad de los decorados de Cabiria, tal como explica Alovisio, creaban un espacio tridimensional espectacular, pero estático, en el que los personajes evolucionaban. "Sobre los fondos inmóviles de los enormes decorados, representativos de la esencia de la historia, se agitaban los personajes en sus pasajeras acciones" (Catalá, 2001, pág. 265).

Esta tendencia de esta cinematografía hacia la "gran" escena, vino motivada, explica Alovisio (1995, pág. 83), por la conciencia que tenían entonces los cineastas italianos de la necesidad de diferenciarse de otras tendencias "introducidas por Griffith y la Vitagraph". Su propuesta era potenciar los valores espectaculares del cine, de ese primer Cine de Atracciones, tal como lo definirá con precisión Tom Gunning (1986). Se trataba también, o sobre todo, de potenciar los valores comerciales de esas películas.

El resultado es lo que Catalá denomina un cine de la escena, pero una escena naturalista, de capacidad expresiva reducida. Similar, nos recuerda, a lo que "el teatro realista venía persiguiendo desde medio siglo antes" (Catalá, 2001, pág. 265).

4.6.2.3.2.- El "verdadero cine"

Frente a esta concepción, surge otra, ese "verdadero cine", que rompe la distancia con la escena y entra en ella, para descomponerla. Uno de sus pioneros es D.W. Griffith. Este cine, para Catalá, explora nuevas relaciones con lo real, buscando ser más expresivo. Las escenas adquieren en él un matiz o color dramático, y el espectador se introduce en ellas "arrastrado por el punto de vista de la cámara" (Catalá, 2001, pág. 265). Este cine, con toda su elaboración histórica posterior a lo largo del siglo XX, "recoge, en la puesta en escena o en el montaje, un juego retórico de enorme importancia que equivale a una determinada forma comunicativa" (Catalá, 2001, pág. 269), por la cual la historia llega al espectador.

Las imágenes (planos/vectores) que se suceden en la pantalla, de algún modo se mantienen presentes en la mente del espectador, lo que le permite crearse una imagen mental de la escena, lo que denominamos aquí la escena mental. Esto es similar, nos recuerda Catalá, a lo que le ocurre al lector de una novela, que también se crea una imagen mental de aquello que lee, superpuesta o complementaria a lo que ha leído unas líneas o páginas antes.

Lo que se debate aquí, en realidad, son dos opciones contrapuesta de la utilidad del cine. Una está basada en el potencial del cine para describir o reflejar lo real, y esto nos llevaría a Bazin y su idea de cuál es la función del cine. Se trata de un "estilo descriptivo", basado en la idea de "la escena existe objetivamente", a priori, y la cámara recoge lo más interesante de ella.

Frente a ella, está el estilo del cine narrativo, "que no pretende apurar esa objetividad directa". Este cine utiliza la escena mental para su realismo, "el espectador cree haber asistido a algo real porque se ha sentido inmerso en un todo visual y dramático" (Catalá, 2001, pág. 273). Catalá aclara que no podemos asimilar sin más este último estilo al que Burch (1987) llama "Modo de Representación Institucional" ni al cine soviético, aunque tiene rasgos de ambos, lo específico para él es que este cine narrativo "pretende establecer la escena en la mente del espectador".

4.6.2.4.- Funciones

El libro de Catalá (2011) es una defensa de la relación entre teoría y práctica, en él se propone una fusión entre ellas, o la construcción de una línea de pensamiento que las una, una respuesta al hecho, que él critica, de que "teoría y práctica han tendido a hablar lenguajes distintos" (Catalá, 2011, pág. 18). Podemos tratar también de averiguar y explicar qué funciones cumple para él la puesta en forma, analizándolo desde esas dos vertientes, la práctica y la teórica.

Podemos decir que la tarea básica del director es convertir el drama en espacio y tiempo o, lo que es lo mismo, dar forma visible a los problemas dramáticos, a las tensiones emocionales que los conforman; consiste también en convertir las emociones en realidad y la realidad en emociones, y, algo no menos importante, supone ser capaz de dar forma a las ideas y de transmitir las mediante el drama y las emociones, a la vez que estos se esclarecen con la fuerza didáctica de aquella. (Catalá, 2001, pág. 64)

Todas estas tareas son perseguidas y a menudo conseguidas por el director mediante el uso de lo que él llama la puesta en forma, y esa sería su función práctica principal.

Vista desde el lado de la teoría, su propuesta es ambiciosa. Se trataría de, partiendo de su concepto de puesta en forma y sus implicaciones, "hacer aparecer un nuevo campo teórico, dentro de la práctica concreta, campo que sirva de conexión entre la práctica más funcionalista y la teoría más pura" (Catalá, 2011, pág.59).

Una tercera función que parece aspirar a cumplir también, fusionando esas dos funciones, es la de ser una propuesta de renovación del concepto puesta en escena, de actualización, a partir de una revisión de las ideas teóricas asociadas a él. La herramienta que propone, sustituta y emparentada con el concepto puesta en escena, debe servir "para renovar su capacidad creadora". Se trata de que el cine "deje de ser una mera

mercancía audiovisual más, sin otra virtud que el pasatiempo intrascendente" (Catalá, 2011, pág. 73).

4.6.2.5.- Conclusiones / Esencia

4.6.2.5.1.- La forma escénica es global

Al espacio escénico profílmico, el director lleva su idea de la forma escénica, que debe ser meditada antes de organizar el rodaje. El objetivo es "expresar las situaciones y las acciones" (Catalá, 2001, pág. 260), convertir las ideas y las emociones, y todos los actos narrativos, en una expresión visual.

La puesta en escena es para él, entonces, la *puesta en forma de la(s) escena(s)*. Esa forma escénica (global) ya incluye una idea de montaje. "El montaje es una operación intrínseca del rodaje", dirá, que finaliza en la sala de edición. Los planos (y su concepto equivalente de vectores) ya llevan aparejados una propuesta de montaje. El montaje es una operación espacial, dentro de la escena, y temporal, en el interior de las secuencias y en la forma de unir las sucesivamente.

El cineasta crea para sus personajes un mundo que va más allá de ese telón de fondo en el que ocurren sus vivencias (ese espacio profílmico), "un mundo visualmente psicológico, emocional y expresivo". Este mundo tiene una forma, la forma escénica global, en la que confluyen la percepción de director y la de los espectadores.

Esta forma escénica global delataría además el carácter de construcción, implícita o explícitamente, con lo que "añade a la experiencia cinematográfica un nivel más de expresión y de lectura" (Catalá, 2001, pág. 260).

4.6.2.5.2.- La imagen a la búsqueda de un cine más completo

Para Catalá, "se trata de convertir una in-tención en una ex-tensión" (Kopphar, citado en Catalá, 2001, pág. 68), y en ello tiene mucho que ver "la superficie de la imagen

cinematográfica". Catalá, como Eisenstein, considera que la imagen cinematográfica es (por un lado) pura superficie. La insistencia en una concepción plana, bidimensional del cine, la importancia que ambos dan a la superficie de la pantalla, "la necesidad de tener en cuenta la verticalidad de la pantalla, a la hora de trabajar la puesta en escena" (Eisenstein, citado en Catalá, 2001, pág. 68), es fruto de su necesidad de distanciarse de la herencia del teatro. Pero, tal como lo ve Catalá, esa bidimensionalidad, necesaria, debe servir para recrear de nuevo (en la mente del espectador) la tridimensionalidad, que no será la del teatro sino una nueva, la de "un cine más complejo y completo"

4.6.3.- Rafael R. Tranche (Madrid, España, 1962)

Libro incluido:

- *Del papel al plano: el proceso de la creación cinematográfica (2015)*

Licenciado en Ciencias de la Información y Doctor en Comunicación Audiovisual, Rafael Rodríguez Tranche es Profesor Titular de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid donde, desde 2012, es el coordinador del Grado en Comunicación Audiovisual.

Historiador y teórico, publica regularmente en diversas revistas académicas y en libros colectivos. Autor, junto a Vicente Sánchez Biosca, del libro "NO-DO: el tiempo y la memoria" (2000), Tranche fue el editor del libro "De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad" (2006).

Josep Maria Catalá (2015), en una reseña sobre el libro de Tranche (2015), dice que uno de los rasgos del autor del texto es "el gusto por y la capacidad para la teoría, que posibilita encontrar el significado de la práctica, tantas veces glorificada en el vacío" (Catalá, 2015, pág. 158), y también que "combina el aliento reflexivo con el interés por las rutinas del oficio".

En su página web de la universidad, Tranche dice que su línea de investigación es el "análisis de la cultura audiovisual".

4.6.3.0.- Presentación

El título completo de su libro es "Del papel al plano: El proceso de la creación cinematográfica", y en él está contenida ya una de las ideas principales del autor, quien asimila puesta en escena con el proceso de creación de un filme; esa sería, para él, la primera y más amplia definición del concepto.

La otra idea presente en el título es la de que ese proceso se extiende "desde la primera idea hasta la obra terminada" (Tranche, 2015, pág. 23), ese es el territorio que abarca para Tranche la puesta en escena.

Se trata de un libro dedicado a la puesta en escena cinematográfica, en el que, sin embargo, se esquiva en el propio título el uso de ese término. En una nota al pie, Tranche explica sus razones diciendo que lo que pretende es "suscitar una imagen no contaminada por usos anteriores y herencias de las artes escénicas" (Tranche, 2015, pág. 23).

Tranche circunscribe el ámbito de estudio al cine narrativo, aunque reconoce la existencia de otras manifestaciones de la puesta en escena, en el teatro, la ópera, la danza. De lo que se ocupa él es del estudio, dentro del cine, de "los problemas de traslación al espacio de la materia narrativa".

El libro de Tranche sintetiza diversas visiones anteriores y las relaciona con el proceso de creación, dando lugar a una síntesis teórico-práctica singular. No es su libro un manual de dirección, no propone métodos ni soluciones, su texto analiza, entre otros asuntos, el concepto y los diversos resultados a los que puede llegar su uso, defendiendo "la singularidad de cada obra como producto precisamente de la puesta en escena" (Tranche, 2015, pág. 138).

4.6.3.1.- Introducción / Definición

La puesta en escena es un proceso creativo que, partiendo de un texto, formula soluciones audiovisuales para plasmar los conflictos latentes en la narración. (Tranche, 2015, pág. 54)

Tranche entiende la puesta en escena como un proceso. Es decir, no es el resultado, que es lo que suele analizarse desde el punto de vista de la teoría, sino el modo de llegar a él lo que le interesa. Tranche elige investigar en lo que J. M. Catalá

denomina "narraturgia cinematográfica (es decir, el conjunto de procedimientos de realización de una película)" (Catalá, citado en Tranche¹²¹, 2015, pág. 23).

El espacio ocupa un lugar central en el modo en el que Tranche desarrolla sus ideas. Espacio entendido aquí en primer lugar como ese espacio cinematográfico resultado de un decorado construido para modelarlo, y de la acción de una cámara sobre él. A partir de él, Tranche propone dos acepciones del concepto puesta en escena. Una centrada en ese espacio construido, a la que se refiere como "trabajo de concreción del espacio" (Tranche, 2015, pág. 23), refiriéndose a todo lo relacionado con la dirección artística, trabajo de puesta en escena que el director comparte o delega habitualmente.

La otra acepción es para él la que está centrada en el encuadre, en el acto de encuadrar, y también la que se refiere a "la fragmentación del espacio en planos", el mismo concepto al que Eisenstein denomina la puesta en cuadro, y que Tranche precisa que, este sí, es responsabilidad exclusiva del director.

Para él, siempre ha existido un debate respecto a la "paternidad" de los hallazgos de la puesta en escena, una atribución difusa, unos límites poco definidos entre las responsabilidades de unos y otros (entre el director y diversos miembros principales de su equipo), y Tranche parece reclamar en su texto un peso mayor para la figura del Director Artístico, también denominado Diseñador de Producción, responsable de los decorados, la ambientación y el atrezzo.

Existe también un proceso anterior, que él llama "ideación", una parte del proceso a la que Tranche da mucha importancia. Vagar, lo llama él a ese proceso primero en el que no hay apenas forma definida, y el director está empezando a definir sus primeras ideas. Son esas ideas las que trasladará a su equipo, en todas esas reuniones en las que se proponen y desarrollan soluciones a los problemas planteados por la transposición de

¹²¹ Tranche coincide con Catalá en muchos asuntos, entre ellos en lo mucho que le sorprende que los teóricos y estudiosos del cine apenas le hayan prestado atención a la narraturgia cinematográfica.

lo que, nos recuerda Tranche, no dejan de ser unas palabras escritas en un papel a un medio hecho de imágenes y sonidos.

4.6.3.1.1.- Breve historia del concepto teórico

La herencia teatral está presente en las ideas de Bordwell y Thompson (1995), y por eso dicen que "el director escenifica el hecho para la cámara". Esa parece ser, al menos allí, su idea del proceso de puesta en escena, primero se escenifica y luego se rueda, algo que Tranche critica por parecerle "más una rutina profesional que un proceso creativo" (Tranche, 2015, pág. 49).

Otros autores, anteriores a Bordwell, lo han perfilado mejor, para Tranche. Como Jean Mitry (1978), cuando afirma que la puesta en escena es "narración y significación por medio de una determinada forma de representación" (Mitry, citado en Tranche, 2015, pág. 49). O como Gianfranco Bettetini (1977), quien dice de ella que es "un proyecto vigente y operativo en todas las fases de la producción fílmica" (Bettetini, 1977, pág. 122), y que define como "selección, coordinación-organización significante-composición poética de todos los elementos" (Bettetini, 1977, pág. 123).

Lo relevante de esta selección de menciones a la puesta en escena es que convalidan la propia visión de Tranche, como un proceso que se extiende desde la idea hasta la película terminada y que incluye tanto elementos técnicos (mecánicos) como poéticos (creativos).

4.6.3.2.- Elementos

A la hora de revisar los elementos de la puesta en escena, tal como los entiende Tranche, podemos utilizar las ideas de Rohmer (1977), cuando propuso "tres modos de conceptualización del espacio: arquitectónico, fílmico y pictórico" (Rohmer, 1977, citado en Tranche, 2015, pág. 120). El espacio arquitectónico es ese que diseña y construye el Director Artístico, o ese espacio preexistente que se adecua a las necesidades narrativas. El espacio fílmico, la construcción mental que se hace del espacio el espectador, a partir

de las pistas que le película le da. El tercer modo hace referencia a las cualidades gráficas del encuadre, a "la disposición dramática de las formas gráficas dentro de la composición" (Tranche, 2105, pág. 120).

Partiremos entonces de esa distinción, para ir reflejando los elementos que destaca Tranche, y terminaremos con otras propuestas que no encajan fácilmente en ninguno de esos tres modos.

4.6.3.2.1.- El espacio arquitectónico: el decorado y el estudio

Tranche distingue entre tres tipos de escenarios cinematográficos, los espacios naturales, los naturales modificados y los contruidos en espacios habilitados para el rodaje. Tranche menciona primero los que se denominan localizaciones o decorados naturales, más o menos modificables, elegidos porque en ellos se dan algunas o varias de las características buscadas para el lugar de rodaje. Aunque reconoce la tensión existente entre los rodajes en estudio y los que "optan por la verosimilitud de los espacios reales" (Tranche, 2015, pág. 116), considera que la idea de la puesta en escena como un ámbito previo en el que se definen los problemas dramáticos del texto es aplicable a ambas prácticas. Aunque en el caso de los decorados naturales sea el espacio el lugar de partida para desarrollar las fórmulas del relato.

El rodaje en exteriores se mantuvo desde el inicio del cine, nos recuerda Tranche, incluso en la época dorada de los estudios.

Muchos proyectos recurrían al rodaje en exteriores, tanto en lugares exóticos o lejanos como en espacios contruidos cerca de los estudios, en los *backlots*. [...]. La ventaja de estos lugares es que pueden romper las convenciones de la representación teatral y proponen dimensiones a escala real. (Tranche, 2015, pág. 114)

Este plus de realidad que aporta este tipo decorados será determinante para su uso, a pesar de "los problemas de adecuación" que puedan producirse.

Otro rasgo interesante de estos espacios es que traen consigo una redefinición del plano general, "que debe ofrecer al espectador esa nueva relación entre personajes y grandes magnitudes espaciales" (Tranche, 2015, pág. 114). Al desplazar los rodajes a lugares de inmensos tamaños, como Monument Valley, el espacio se trabaja en "su sentido paisajístico", o sea asociando a un lugar un sentimiento (como menciona, cuando explica el concepto de paisaje, Maderuelo, 2005, pág. 35). En él, la figura humana pasa a tener un tamaño reducido en el encuadre, "queda miniaturizada, subordinada al conjunto" (Tranche, 2015, pág. 114).

4.6.3.2.1.1.- El decorado como construcción

Tranche está muy interesado en el trabajo de creación del decorado en un estudio o plató por parte del director artístico, y hay muchas razones para esto. La primera es que es un espacio construido desde la nada, una creación, que sin embargo no tiene nada de real, sólo tiene que cumplir determinadas funciones narrativas. Me refiero a lo que él también menciona sobre que a estos decorados contruidos les suele faltar una pared o una parte del techo, o sus paredes se pueden mover o quitar, y en ellos la perspectiva suele ser o puede estar trucada. Luego a esto se añade que los decorados naturales tienen un margen de transformación pequeño, lo que puede hacerlos menos expresivos.

Tranche basa su estudio de los espacios del cine en la historia de los decorados contruidos en un plato, desde el pionero "Black Maria" de Edison, o el construido por George Méliès cerca de París, hasta la época dorada de los grandes estudios del Hollywood clásico. En ellos ve la importancia de la figura del director artístico, un colaborador clave del director de cine.

El desarrollo y optimización de los espacios destinados al rodaje trajo consigo la incorporación, ya desde los años diez, de una figura que existía en el teatro pero aun no en cine, el director artístico, responsable no sólo de los decorados sino que también podía intervenir en "el aspecto visual de la película" (Tranche, 2015, pág. 111), léase iluminación y composición de la imagen.

Es verdad que los grandes y fastuosos decorados de la época dorada del sistema de estudios, exhibidos en toda su magnitud, fueron determinantes para crear una imagería cinematográfica poderosísima, un universo visual que supo dar forma a todo tipo de fantasías y reconstrucciones historicistas, combinando lo exótico, lo espectacular y hasta lo kitsch. Pero no es menos cierto que sin la adecuada reconducción narrativa de los mismos, el efecto hubiera sido mucho menor y se habría quedado en su dimensión arquitectónica, decorativa. (Tranche, 2015, pág. 100)

4.6.3.2.1.2.- El atrezzo

El espacio contiene además de los elementos que lo caracterizan, otros, generalmente móviles, de los que se sirven o pueden servir los personajes que participan en el juego narrativo. Es lo que llamamos atrezzo. Tranche apunta que son objetos que "singularizan" dicho espacio. "El atrezzo juega un papel decisivo para determinar el ambiente, contextualizar social e históricamente el relato, y sobre todo, caracterizar a los personajes" (Tranche, 2015, pág. 140).

Estos objetos, que entran en la película a través del encuadre, participando en "el juego compositivo", tienen para Tranche aplicaciones diversas. Pueden ser funcionales, o sea cumplir la función de ser un motivo a un indicio que provoque una acción. Pueden también servir como intercambio simbólico o mecanismo metafórico. En este caso, el objeto ocupa el lugar de una idea o un sentimiento. A veces, un objeto pasa de participar en una de esas aplicaciones a la otra. Tranche menciona el género musical como lugar propicio para estas transformaciones del atrezzo.

4.6.3.2.1.2.- Espacio y escena

En el concepto puesta en escena está presente nominalmente la palabra escena, y es una palabra que se maneja con ambigüedad en el medio cinematográfico, se habla normalmente de secuencias, y no de escena, quizás para evitar la referencia al teatro.

Cátala ha explicado ya en este texto la diferencia, la escena remite a un espacio, es una unidad espacial, la secuencia es una unidad temporal.

Tranche cree que es la acción "la que debe prefigurar el espacio y no el diseño escenográfico el que acabe concitando lo que ocurrirá en él" (Tranche, 2015, pág. 69). En esto se opone a algunos directores teatrales, por ejemplo a Antoine, que creía que había que crear primero un espacio y luego introducir a los personajes en él. También a algunos cineastas, que a menudo adaptan sus acciones y a veces también el significado de las mismas a los lugares en los que finalmente transcurren sus escenas.

En todo caso, es indudable que la escena cinematográfica, como dice Tranche ampliando lo que escribe Catalá, tiene la forma virtual que le confieren sus dimensiones espaciales, emocionales y temporales. El medio tiene una extraordinaria ductilidad, lo que le permite incluir en una escena, como decía Dziga Vertov, "paredes filmadas por mí en diferentes partes del mundo" (Vertov, citado en Tranche, 2015, pág. 68). También puede saltar el tiempo dentro de la escena, como hace Teo Angelopoulos a menudo en sus películas. Los contornos de la escena "son tan maleables y gaseosos que caben múltiples transgresiones dramáticas" (Tranche, 2015, pág. 73).

4.6.3.2.2.- El espacio fílmico. Puesta en imágenes y puesta en escena: las ideas de Eisenstein

Tranche establece una diferencia entre ese espacio "integral, definido por el director artístico a través de un decorado construido y el espacio formulado por el director, producto de la concepción visual de la escena" (Tranche, 2015, pág. 99). A través de esas imágenes (y sonidos), el director crea un ámbito narrativo, construido (en la cabeza del espectador, diría Bordwell (1996) a partir de las pistas que se le dan. A este último lo denominamos espacio fílmico.

Como otros autores que forman el núcleo central de esta investigación, Tranche se vale de diversos textos históricos de referencia para explicar sus ideas. Algunos, excepcionalmente, escritos por directores de cine. Entre estos últimos, "destacan los

textos de Eisenstein dedicados a desarrollar un método de puesta en escena" (Tranche, 2015, pág. 27).

Nizhny (1964) cuenta lo que Eisenstein explicaba a sus alumnos, que primero se escenificaba el acontecimiento, la puesta en escena en sí, y luego se dividía en unidades de montaje que a su vez eran divididas en sus planos constituyentes, lo que él llamó y desde entonces se ha llamado puesta en cuadro (o encuadre) o puesta en imágenes.

El director debe visualizar su escena "en un espacio real dado (espacio regido por las leyes reales del espacio)" (Eisenstein, citado en Tranche, 2015, pág. 52) antes de ser capaz de desglosarla en sus planos constituyentes y en los encuadres correspondientes. Esa es la idea principal que se desprende, para Tranche, del texto de Nizhny: "la puesta en escena no solo revela el significado dramático de la narración, sino que determina su articulación en imágenes" (Tranche, 2015, pág. 52). Y es ese trabajo de fabricación de imágenes que se articulan unas con otras, esa *puesta en imágenes*, lo que le resulta más novedoso de sus ideas.

Ya se ve que esta idea de una fase previa teatral, de lo que Betteni (1977) y otros llaman el hecho profílmico, antes de su desglose en planos, es una idea que recorre la historia del cine, desde Méliès a Bordwell. Pero Gianfranco Bettetini es, en realidad, muy crítico con el modo en que se han difundido algunas de las ideas de Eisenstein sobre la de puesta en escena. Para él, su cine no refleja esas ideas que él explicaba en sus clases, lo que le lleva a decir que se trata solo de "una idea de puesta en escena para un grupo de discípulos", (Bettetini, 1977, pág. 120), una de las posibles ideas de puesta en escena que Eisenstein manejaba, quizás una simplificación para que el concepto fuera entendido por sus alumnos.

La puesta en escena profílmica, que siempre es necesaria, puede estar ya subordinada (y casi siempre lo está), desde la primera fase que la produce hasta la transformación cinematográfica de los hechos y de los objetos, a su representación en el contexto del filme. (Bettetini, 1977, pág. 120)

Lo que Bettetini defiende, inspirándose de nuevo en las ideas de Eisenstein, es que esa representación incluiría tanto la transformación de la realidad como el trabajo de la cámara. Es eso precisamente lo que Tranche cree, "hay que superar la hipotética distinción entre puesta en escena y puesta en imágenes, ambas deben funcionar como un tándem" (Tranche, 2015, pág. 53). Tranche no considera relevante el debate sobre si existe o no una expresión dramática primigenia, a la que esas imágenes dan forma cinematográfica, hay una realimentación, diríamos, entre los dos hechos, la expresión dramática y su configuración visual, "los planos no subdividen la acción, son la mejor expresión de su vínculo dramático" (Tranche, 2015, pág. 53).

4.6.3.2.2.1.- La planificación

Para Tranche, la fragmentación de la secuencia en sus planos constituyentes, lo que se denomina la planificación de la secuencia, es la herramienta clave de la puesta en escena. Planificación entendida como la precisión al detalle de la puesta en imágenes, "llevar a decisiones concretas la puesta en imágenes" (Tranche, 2015, pág. 63), en la que a cada imagen se le asocia un contenido, un punto de vista, una óptica, un encuadre, etc.

La planificación de secuencias es el núcleo del oficio del director. Es el punto de contacto entre la actuación, la fotografía y el montaje. (Katz, citado en Tranche, 2015, pág. 61)

La puesta en escena aparece como una tentativa o borrador espacial, destinado a desaparecer en los planos que finalmente compondrán la escena. Ambos procesos, la creación del espacio y de las imágenes definitivas son simultáneos, pero el primero desaparece en el segundo. La puesta en escena presenta o revela los "conflictos dramáticos" que deben ser traducidos en imágenes.

4.6.3.2.2.2.- El *découpage*

El *découpage*, entendido al modo en que lo hace Buñuel (1928), como esa preparación del director en la que desglosa en planos las secuencias, mentalmente o por

escrito, es para Tranche también un borrador, destinado a concretarse en la planificación definitiva de la escena, aquella que surge primero de las circunstancias del rodaje y luego, finalmente, del montaje, donde algunos de los planos desaparecen en el montaje final.

Tranche explica que el trabajo de dirección artística no consiste en realidad en la construcción de un espacio, sino en poner al alcance o al servicio del director los elementos suficientes para la creación de un "espacio ficcional", es decir un espacio generado por los diversos planos en los que aparece, generado a partir de "los puntos de vista aplicados" (Tranche, 2015, pág. 30), es decir, el espacio fílmico.

Ese conjunto ordenado de planos que construyen a la vez que narran la historia, es lo que Tranche entiende por *découpage*, en su acepción más general, como "la serie de planos que componen de la secuencia" (Tranche, 2015, pág. 32). También lo entiende como "las estrategias de planificación ideadas por el director", es decir no solo los planos en sí, sino la idea que sustenta esa manera de narrar.

Pensar la puesta en escena de un filme terminado sería, para Tranche, volver a la escena, revisar el espacio construido o utilizado, las posiciones de los personajes y los ejes de cámara¹²² empleados para rodar los diversos planos. Tranche cree posible llegar un poco más allá de donde alcanza el uso detallista del *découpage* en ciertos análisis de algunas escenas. Para él, es más importante detectar "los puntos clave de la(s) secuencias" (Tranche, 2015, pág. 32), lo que denomina "su cristalización visual en relación con su progresión dramática", en vez de enumerar todos los planos sucesivamente, describiendo sus tamaños y duraciones.

4.6.3.2.3.- El espacio pictórico: El encuadre y la composición

Como defiende Aumont (2013) y comparte Tranche, mientras que en el teatro existe un escenario, y es en él donde tiene lugar la puesta en escena, en el cine solo

¹²² Un eje de cámara es lugar desde donde se rueda, pero no un lugar puntual sino una línea recta en la que la cámara ocupa diferentes posiciones en función del tamaño de plano y la óptica utilizada.

existe la pantalla, que refleja el encuadre o la sucesión de ellos, no hay en el cine más que encuadres, o sea imágenes planas (y sonidos).

Todo lo que tiene que ver con el encuadre y la composición del mismo, es decir, lo que tiene que ver el modo en el que es organizado el encuadre, sus líneas, formas, colores y tonos, texturas, luces y sombras, es una herencia de la pintura y la fotografía. Pero las pautas pictóricas elementales a menudo no funcionan, como dice Tranche, porque ignoran algunas cualidades específicas del cine. La composición del encuadre cinematográfico es dinámica, el actor se mueve o puede moverse, y además la cámara puede moverse también. Luego, y más importante, está el hecho de que la composición está o puede estar al servicio de unas necesidades narrativas, lo que Tranche llama "ajuste dramático". Para el la composición está al servicio de la narración y "no puede tener un valor meramente decorativo" (Tranche, 2015, pág. 118).

El encuadre, que produce un elemento plano, crea a la vez, en la relación de unos planos con otros, un espacio, "el trabajo compositivo no solo se establece en cada plano, sino también entre los planos" (Tranche, 2015, pág. 120).

4.6.3.2.3.1.- La óptica

A través de esas imágenes encuadradas, de esos planos sucesivos, se va creando el espacio. Pero la impresión que ese espacio produce puede ser modelada según la óptica que se utilice, según el tipo de lente con el que se rueda un determinado plano. Teleobjetivos, lentes normales y grandes angulares, los tres tipos básicos de lentes, producen sensaciones espaciales distintas. Pero, de nuevo, lo relevante para Tranche de este elemento es el efecto que produce en la narración, es decir, "cómo la configuración óptica del espacio contagia a la narración" (Tranche, 2015, pág. 122), a partir de la capacidad expresiva que un uso adecuado de este recurso tiene.

4.6.3.2.4.- El texto literario de partida

Tranche defiende que la puesta en escena empieza con unas primeras ideas, que luego se reflejan en un guion. Esto le lleva a revisar en profundidad el propio concepto de escena, no sólo como un lugar en el que transcurre la acción, sino, antes de eso, como una unidad literaria, presente en el guion de partida, lo que le lleva a hablar de la escena como una unidad "literario-espacial" (Tranche, 2015, pág. 24).

La puesta en escena se inicia con ese proceso mencionado de "ideación", que desde los orígenes del cine viene provocado o precedido por un texto literario, el guion, lo que trae al cine el problema de la traslación de un medio a otro, el de la adaptación. Existe una diferencia esencial entre los dos medios, que provoca tal conflicto. Tal como explica Tranche siguiendo las ideas de Graudeault y Jost (1995), "el relato escritural no puede describir a la vez, al mismo tiempo, la acción y el cuadro en el que esta tiene lugar" (Graudeault y Jost, 1995, pág. 88). Las imágenes y sonido que componen el relato fílmico, en cambio, se manifiestan a la vez en el espacio y en el tiempo, y lo que Graudeault y Jost (1995) denominan "el cuadro situacional" está presente siempre. Esta diferencia provoca la necesidad de traducir de algún modo lo escrito al nuevo medio, para lo que se hace necesario crear, desde la nada diríamos, un espacio-tiempo en el que situarlo a la vez que la manera en la que ese espacio-tiempo va a ser mostrado a través del *découpage*.

Otra conclusión de la diversidad entre lo escritural y lo fílmico es que el primero llega al cine en situación de privilegio, por toda la historia anterior de la literatura, y lo escrito tiene una importancia a menudo excesiva. Con la llegada del sonoro, como menciona Tranche, esta preeminencia se entronizó, y la palabra hablada fue durante mucho tiempo el vehículo principal para el desarrollo del relato. A menudo, como dice Tranche, la puesta en escena se asemejó, y aún sigue haciéndolo, por ejemplo, en las *sitcom* televisivas, a la creación de "un vagón propicio para seguir el hilo de la conversación" (Tranche, 2015, pág. 43).

Por otra parte, la existencia de un texto escrito previo al filme implica "una serie de patrones narrativos, cuyo rasgo distintivo es la vertebración del relato en segmentos

espacio-temporales definidos y relacionados" (Tranche, 2015, pág. 46). Se trata entonces de "llevar la materia narrativa al espacio", pero a un espacio que debe ser creado a la vez que se da cuerpo a la materia narrativa.

4.6.3.2.5.- El espacio sonoro

Tranche también es consciente de que existe una primacía de la imagen dentro del proceso de producción de una película, que tiende a infravalorarla. Pero, para él, la puesta en escena busca "soluciones audiovisuales para plasmar los conflictos dramáticos", lo que implica que no es separable lo sonoro de lo visual. Para Tranche, todas las decisiones sobre el sonido son decisiones de puesta en escena, ya que tienen que ver con el espacio narrativo, lo considera "una parte decisiva de la puesta en escena".

Frente a esa tendencia que parece excluir al sonido del trabajo de puesta en escena, Tranche propone hablar de concepto integrador de *imagen sonora*, "una interrelación productiva entre imagen y sonido". Su idea es partir de los conceptos clave obtenidos del análisis del guion, para "idear los elementos sonoros"¹²³ para hacer la traslación" de un medio a otro (Tranche, 2015, pág. 159).

Tranche menciona el manifiesto publicado en 1928 por Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov con el título de *Zaiavka*. En él, antes de que la tecnología del sonido hubiera llegado a la URSS, donde trabajaban, hacen una serie de "consideraciones preliminares de naturaleza teórica". Parten de que el principio fundamental mediante el cual el cine había conseguido un lugar importante entre las artes era el montaje. Y ahora que el sonido se añadía a los recursos al alcance de los cineastas, ellos proponen usarlo "como contrapunto orquestal de imágenes auditivas y visuales" (citado en Tranche, 2015, pág. 159). No es evidente ni sencillo traducir esas propuestas a términos manejables, pero sí

¹²³ "Es un lugar común", añade Tranche, considerar que hay tres tipos de sonidos en una película: los diálogos, los ruidos y efectos y la música. Cada uno de estos sonidos tiene diferentes responsables, mencionados respectivamente serían los actores, el montador de sonido y el compositor (suponiendo aquí que el filme cuenta con una música original creada para el).

que lo es el concepto base: "una interrelación productiva entre imagen u sonido" (Tranche, 2015, pág. 159), igualar la importancia de ambos medios, imagen y sonido, creando esos nuevos conceptos: imagen-visión e imagen-sonido¹²⁴.

A partir de esta reevaluación de las posibilidades del sonido, Tranche propone una clasificación de sus posibles funciones expresivas:

señalizar elementos de la imagen, invocar el tiempo [...], formular un espacio imaginario, desplazarse desde el interior (subjetivo) de un personaje al exterior, e incluso especular entre las relaciones entre el sonido y el fuera de campo. (Tranche, 2015, pág. 162)

El concepto de imagen sonora trae con él el de espacialización del sonido. La evolución de la tecnología ha aumentado las posibilidades del cine, con el paso del "muro frontal" del sonido estéreo, a la "espacialización", desde el Dolby 5.1, Dolby 7.1 y ahora Dolby Atmos (por mencionar algunos de los hitos principales) que prolongan el espacio alrededor del espectador, "expandiendo el campo narrativo a la sala" (Tranche, 2015, pág. 164).

4.6.3.3.- Formas

Tranche presenta en su libro una categorización de las primeras formas de puesta en escena, a partir del modo diverso en el que estas primeras tendencias "abordan el tratamiento del espacio" (Tranche, 2015, pág. 170).

4.6.3.3.1.- Edison, Lumière y Méliès

La historia de la aparición de la puesta en escena en el cine, suele narrarse refiriéndose a la dicotomía entre el estilo de las Vistas Lumière, que se caracterizaban por no tener, salvo excepciones, ningún control sobre la puesta en escena y los *Tableaux* o

¹²⁴ En la versión del manifiesto publicada por Alsina y Romaguera (1989, pág. 478) la cita anterior se refleja de este modo: "como contrapunto orquestal de imágenes-visiones e imágenes-sonidos".

Cuadros Méliès, herederos de una tradición teatral (Siety 2004, pág. 50 y siguientes). Como nos recuerda Tranche, esta manera de contarla suele dejar de lado a la factoría Edison, pero su aportación no es desdeñable. Para el rodaje de los primeros filmes con los que alimentó su invento del kinetoscopio, Edison y su ayudante Dickson construyeron el considerado primer estudio de cine de la historia, *Black Maria*, de dimensiones reducidas (15 metros por 4 metros). En algunos de los rodajes que tuvieron lugar allí, se produjeron lo que Tranche denomina "los primeros esbozos" de lo que sería la puesta en escena, al intentar hacer más expresivos, por ejemplo, algunos combates de boxeo (Tranche, 2015, pág. 171).

Aunque el cine de los inicios se caracterizaba por la utilización de un plano-escena, que cubría de un modo a menudo frontal todos los hechos a narrar, la dicotomía entre los modos de trabajo en las Vistas Lumière y en los Cuadros Méliès sigue siendo válida porque refleja dos opciones diferentes.

Las Vistas Lumière se basaban en un método que podemos definir como fotográfico: la búsqueda de un emplazamiento privilegiado para la cámara, ajustando el encuadre al máximo a la acción a rodar. La presencia del movimiento hace que los márgenes del encuadre se vuelvan permeables, la acción sigue fuera de ellos. El espacio asociado a este modo de trabajar "mantiene una relación flexible con sus límites y se presenta permeable a la realidad que intenta fijar" (Tranche, 2015, pág. 171). Las Vistas capturaban una acción conocida pero aleatoria en sus detalles. El azar jugaba un papel más o menos esencial, que añadía algo a la sensación de realidad, de documento.

El punto de partida de Méliès es muy diferente. Méliès construye muy pronto un estudio, de cristal, en el que poder rodar sus películas en condiciones óptimas de iluminación y de control.

La puesta en escena también se prepara de antemano, igual que los movimientos de la figuración y la colocación de los actores. Es un trabajo absolutamente análogo a la preparación de una obra teatral. (Méliès, citado en Siety, 2005, pág. 56)

Esta cita de 1907 es probablemente la primera vez que un cineasta menciona la puesta en escena cinematográfica y la relaciona con la teatral, y deja patente "la importancia de la puesta en escena como requisito esencial del nuevo medio" (Tranche, 2015, pág. 173).

El espacio así creado hereda además del teatro el hecho de funcionar como contenedor de toda la acción "nada parece tener relevancia más allá de los lados del marco". Pero la afición de Méliès por los trucos de magia y la fantasía, hace de este espacio un lugar rico y complejo. "Insertos en medio de la acción modifican el espacio sin necesidad de alterar sus coordenadas físicas y crean la ilusión de universos imaginarios" (Tranche, 2015, pág. 173).

A menudo las preocupaciones de Méliès estaban más cerca de lo que Tom Gunning (1986) ha definido como "Cine de Atracciones", que de la lógica narrativa. "En cuanto al escenario, el cuento o la fábula, sólo me preocupa al final. [...] sólo lo uso como un pretexto para los 'efectos de escena', los trucos" (Méliès, citado en Gunning, 1986, pág. 64). Es precisamente la "base común" que tienen las Vistas Lumière y los Cuadros Méliès, lo que permite a Gunning defender su concepto de "Cine de Atracciones", centrado en la visión más que en la narración, en el poder ilusionista de las imágenes y en su exotismo.

4.6.3.3.2.- La formulación narrativa del espacio: D. W. Griffith

Tranche destaca el papel fundacional de Griffith en la historia de la puesta en escena cinematográfica. Según explica, "instaura un procedimiento de puesta en escena basado en la fragmentación como solución estable para obtener del espacio la plena significación narrativa" (Tranche, 2015, Pág. 193).

Griffith basa su concepción de la puesta en escena en tres recursos que utilizará sistemáticamente. Al ir explorando sus posibilidades narrativas, los irá optimizando y con ello, según Tranche, dejará definidos los pilares en los que se sustentará gran parte del cine narrativo posterior.

El primero es la determinación minuciosa del espacio en torno a cada escena, los encuadres se ajustan a las necesidades dramáticas, ya no hay ese aire o espacio sobrante alrededor de las figuras situadas en plano general que caracteriza el cine narrativo anterior a Griffith.

Esta escena es heredera de la concepción primitiva de la escena cinematográfica, resuelta en un solo plano, del plano-escena frontal mencionado. Pero a esta, Griffith empieza por añadirle una conexión con otras escenas, a través de los movimientos en el encuadre (un personaje sale de cuadro por la derecha, por ejemplo, y en otro espacio, el mismo personaje entra por la izquierda, relacionando los dos espacios). Pronto esto llevará a la creación de la convención sobre el movimiento, el denominado *raccord* de dirección (del movimiento). Otro modo de engarzar los espacios será a través de las miradas de los personajes, y con él vendrá la nueva convención del *raccord* de miradas.

Pero lo que más le ayudará a hacer maleable el espacio y la narración será el montaje paralelo, el tercer recurso que Tranche menciona, que le permite manipular el tiempo y dosificar la intriga. Además, "la fragmentación narrativa en secuencias interdependientes, conduce progresivamente a la fragmentación visual en el interior de la escena" (Tranche, 2015, pág. 182), tan pronto como Griffith compruebe la eficacia de introducir planos más cortos, detalles de la acción. A la fragmentación narrativa en el tiempo, con el uso del montaje paralelo, se sucede, según Tranche, "como consecuencia lógica de la primera, la fragmentación del espacio interior de la escena" (Tranche, 2015, pág. 182).

El plano de situación es heredero de ese plano-escena original, pero ahora es fragmentado con planos detalle o planos más cercanos de un personaje, obtenidos a menudo saltando en el propio eje de la cámara, "manteniendo la frontalidad del punto de vista", evitando la mirada lateral que pudiera producir "sensación de discontinuidad".

La idea de no abandonar la frontalidad del punto de vista debió pesar en esos años en la medida en que suponía quebrar la impronta del escenario teatral,

transformar el diseño y disposición del decorado y romper la centralidad de la mirada. (Tranche, 2015, pág. 183)

Con estas innovaciones, Griffith consigue "vincular la puesta en escena con la articulación de la secuencia en unidades significantes" (Tranche, 2015, pág. 193), esos planos que la fragmentan cumpliendo funciones narrativas específicas que el plano-escena no podía cumplir.

4.6.3.3.3.- La puesta en escena en profundidad

Siguiendo las ideas de David Bordwell (2005a), Tranche menciona que en los años diez existía en Europa "una extraordinaria tradición de puesta en escena en profundidad", aunque el conocimiento que tenemos de ello es reciente. Mientras que en Hollywood es cada vez más habitual que las escenas sean "segmentadas a base de planos de situación, contraplanos y primeros planos de objetos, caras y mano", en el cine europeo se siguió utilizando la toma larga (Bordwell, 2005a, pág. 28 y siguientes).

Pero modelos de organización del encuadre de tal modo que la mirada del espectador deba recorrerlo en profundidad, con finalidades narrativas, están también presentes en el cine de Hollywood en la década de 1910, como nos recuerda Tranche. Y a lo largo de esa década pueden encontrarse ejemplos asociados al rodaje en exteriores, donde es mucho más sencillo conseguir una profundidad de campo amplia.

Como explica Tranche, el espacio dramático que surge de este modo alternativo de puesta en escena es diferente. En él, el amplio espacio enfocado gracias a una gran profundidad de campo, se combina con diversas estrategias, como el uso de términos más y menos alejados de la cámara que se superponen o descubren con fines narrativos, y haciendo uso de otros recursos como "centrando figuras o accesorios, moviendo figuras desde y hacia la cámara, volviendo sus rostros hacia nosotros o girándolos de espaldas" (Bordwell, 2005a, pág. 28).

Lo que denomina "la disyuntiva fragmentación/planificación en profundidad", entre un cine basado en el montaje y un cine de puesta en escena en profundidad, Tranche lo interpreta como una confrontación entre un espacio "articulado y suturado" y otro espacio en el que se "ahonda en las posibilidades expresivas del escenario" (Tranche, 2015, pág. 194).

El avance de la tecnología asociada a los rodajes cinematográficos, de la nitidez y luminosidad de las lentes, y de los sistemas de iluminación, vino acompañado por el desarrollo de decorados cada vez más tridimensionales. Tanto en los estudios, con paredes laterales que se fueron haciendo más relevantes como en el rodaje en exteriores. Inicialmente, se utilizaron diversos términos que, si bien no estaban todos perfectamente a foco, tenían un foco aceptable o suave, lo que permitía que diversos planos de acción interaccionaran en profundidad dentro del encuadre.

La puesta en escena en profundidad es para Tranche un modo de puesta en escena que suponía "una anomalía consentida", dentro de un sistema de producción que promovía "el ideal de verosimilitud dramática y continuidad visual" (Tranche, 2015, pág. 196). Tranche recurre a Bazin para explicar las ventajas de esta forma de puesta en escena.

Si se quería considerar en todo momento la unidad significativa de la escena, construir la acción no sobre un análisis lógico sino sobre la percepción física de estas relaciones como fuerzas dramáticas, hacernos asistir a su evolución hasta el momento en que toda la escena explota bajo esta presión acumulada, hacía falta que la pantalla pudiera abarcar la totalidad de la escena. (Bazin, Orson Welles, citado en Tranche, 2015, pág. 195)

Bazin ponía el acento en el realismo de esta manera de trabajar, algo que Tranche cuestiona, al igual que Aumont, pues la considera "tan arbitraria e intervencionista como cualquier puesta en escena analítica" (Aumont, 2013, citado en Tranche, 2015, pág. 195).

4.6.3.3.4.- Puesta en escena y rodaje

Destaca en la cita anterior de Bazin una manera diferente de manejar el tiempo, absolutamente en continuidad, lo que propone también un modo diferente de trabajar durante el rodaje. En general, para Tranche, en el plano secuencia, "todos los procesos de significación parecen cristalizar en el rodaje" (Tranche, 2015, pág. 196), a diferencia del montaje analítico en el que la escena no cristaliza hasta que cada plano no ocupa su lugar.

Tranche menciona el caso de Mizoguchi, que apreciaba esta manera de trabajar la puesta en escena, no sólo porque le permitía "mostrar la vida tal como la veo yo" (Mizoguchi, citado en Tranche 2005, pág. 201), sino por que creaba una relación diferente de los actores en su trabajo de la escena, pues debían mantener su concentración durante toda la duración de la escena. Tranche menciona que este efecto se intensificaba ya que además Mizoguchi gustaba de rodar una sola vez, o sea en una sola toma, lo que generaba muchísima tensión en el rodaje, que acababa reflejándose en el correspondiente plano secuencia. "Se trata pues de captar no solo un tiempo narrativo sino también una tensión dramática" (Tranche, 2015, pág. 201).

4.6.3.4.- Funciones

4.6.3.4.1.- La puesta en escena y el estudio del proceso creativo

En el libro de Tranche (2015), la función principal que la puesta en escena como concepto teórico parece cumplir es la de servir de referencia o guía, para el estudio de los procesos creativos que intervienen en la fabricación de un filme. Es este, a nuestro parecer, el asunto que más le interesa a Tranche, la razón principal de su texto, y la puesta en escena le ofrece las herramientas de análisis para investigar en él.

El punto de partida del libro es "la constatación de una paradoja intelectual: el difícil encaje que los procesos creativos tienen en los estudios consagrados a las diferentes disciplinas artísticas" (Tranche, 2015, pág. 23). A él, la puesta en escena, a

través de elementos que la componen, y también, a película terminada, de aquellos en los que puede ser descompuesta, le sirve para revelar "aspectos esenciales de la concepción" de una película, sus "claves formales" y sus "procesos de sentido".

Si el filme es el resultado de un proceso creativo, a ese proceso es a lo que Tranche llama puesta en escena; pero a la vez, es a través de la puesta en escena como él puede indagar y luego mostrar ese proceso. Es esa su función principal, para él, revelar el proceso creativo.

4.6.3.4.2.- La función narrativa de la puesta en escena

Para Rafael Tranche la puesta en escena tiene también una función práctica, esta fundamentalmente narrativa. Tranche no deja de recordarnos que el punto de partida debe ser siempre un análisis del texto de partida, para detectar sus necesidades narrativas, para él la puesta en escena está al servicio de la narración, "no hay una proposición estética separada de la narrativa" (Tranche, 2015, pág. 118).

La puesta en escena, a través de sus imágenes, tiene además una función narrativa complementaria: crear sentido. "Con su puesta en escena el director ofrece una interpretación de la obra, y por extensión, una visión del mundo" (Tranche, 2015, pág. 64). En esta propuesta de Tranche, casi una declaración de principios, podemos detectar una de las ideas centrales asociadas al concepto desde las páginas de *Cahiers du Cinéma*, la puesta en escena como visión del mundo. También la herencia del teatro, de la nueva función del director de escena a partir de finales del siglo XIX, la puesta en escena como una interpretación de la obra escrita. Para Tranche, esos dos efectos de la puesta en escena van unidos, al interpretar un texto previo de una determinada manera, el director utiliza y revela su visión del mundo.

4.6.3.5.- Conclusiones

4.6.3.5.1.- La esencia es el espacio

La preeminencia del espacio caracteriza las ideas de Tranche, él cree que "es la unidad espacial [...] la que debe centrar la reflexión del director" (Tranche, 2015, pág. 67), porque es a través de ella como el director puede presentar o crear o dar a su película una determinada estética (en esto coincide o es deudor de las ideas de Catalá).

El espacio resultante de la planificación, del *decoupage*, que podemos calificar de descompuesto pues está hecho de "trozos de espacio-tiempo", es, sin embargo, el lugar en el que se sintetizan, para Tranche, precisamente a través de la descomposición, las diversas tensiones dramáticas, las claves narrativas de la escena. Es decir, al separar en planos el director singulariza y conecta los principales elementos narrativos, y es "la unidad espacial [la que] solidifica los nexos narrativos" (Tranche, 2015, pág. 69). Las imágenes y sonido que componen el relato fílmico, para Tranche, se manifiestan a la vez en el espacio y en el tiempo, es esto lo que le lleva a hablar en su concepto de *imagen sonora* de la "espacialización" del sonido.

En una reseña que publica sobre el libro de Tranche, Catalá explica que en él se refleja "cómo se efectúa en el [cine] la novedosa combinación de tiempo y espacio" (Catalá, 2015, pág. 158). Creemos que esa es exactamente la función que Tranche asigna a la puesta en escena: combinar el espacio y el tiempo en el filme, con y para las necesidades narrativas propuestas en un guion literario.

4.6.3.5.2.- La puesta en escena es un proceso

La puesta en escena es para Tranche un proceso, que se extiende, como dijimos, desde las primeras ideas, pasando por el guion y el rodaje, hasta la película terminada. La puesta en escena sería entonces, para él, el proceso de creación de la interrelación entre el espacio, el tiempo y la narrativa. Es el modo de llegar al filme terminado lo que para él

es la puesta en escena, y por eso le interesa, puesto que lo que le interesa es el proceso creativo.

4.6.3.5.3.- La puesta en escena como arte del surgimiento

Para Tranche hay una combinación de cálculo, inspiración y azar en la puesta en escena. Si Astruc decía que "la puesta en escena es el arte del surgimiento: hace aparecer" (citado en Tranche, 2015, pág. 54), Tranche matiza que "la epifanía definitiva se opera en el rodaje".

El papel del azar en el cine divide a los cineastas, entre los que lo buscan (y Tranche menciona a Godard, Rossellini y Guerín) y los que huyen de él, obsesionados con un control estricto de la puesta en escena (Hitchcock, Kubrick, Ozu). El azar parece lo más opuesto a la puesta en escena, una aparición súbita que no forma parte de ningún proceso, no es resultado de nada, y sin embargo puede ser portador o generador de algunos momentos de gran emoción o verdad, ambos objetivos de la puesta en escena.

¿Cómo incluir al azar en la puesta en escena? Tranche recupera de Aumont (2005) la idea de que el arte de la puesta en escena sería también el de crear las condiciones para que "surjan" esos momentos de verdad (Tranche, 2015, pág. 55).

4.6.3.5.4.- Un lugar hoy para la puesta en escena

Tranche se hace a si mismo abiertamente la pregunta de si tiene sentido hablar hoy de la puesta en escena. Por un lado, menciona, el sistema de los estudios de Hollywood, donde se hacía cine artesanalmente, era "el caldo de cultivo de la puesta en escena" (Tranche, 2015, pág. 28). Y ese sistema industrial prácticamente ha desaparecido. Por el otro, Tranche cree que el cine actual "parece mayoritariamente condenado a una disyuntiva: cine de efectos especiales o cine de guion".

En cuanto al cine basado en los efectos especiales, lo que menciona es que pronto convergerá con los videojuegos. En el caso del "cine de guion", Tranche dice que lo que se

valora hoy es un guion que esté bien escrito, ese tipo de guion "que exhibe sus virtudes literarias y relega los ingredientes visuales, como si el guion tuviera que ser una obra acabada" (Tranche, 2015, pág. 28). Parece decir que hoy se valora sobre todo en él sus cualidades literarias, pues hablan por sí mismas, aunque desaparecerán, sin embargo, en la película terminada. "No parece que sean necesarios otros ingredientes más plásticos y menos narrativos" (Tranche, 2015, pág. 28).

Tranche está de acuerdo con Aumont en que existe un cierto cine en el que la puesta en escena puede sobrevivir, el llamado a veces precisamente "cine de autor", lo que remite entre otras cuestiones a la importancia de la puesta en escena en este tipo de cine. En lo que coincide con Aumont es en que este cine se ha vuelto reflexivo, autoconsciente, o sea es un cine que hace referencia al propio cine, "consciente de su lugar en la historia de las formas" (Aumont, citado en Tranche, 2015, pág. 28).

Tranche confirma en su texto la hipótesis principal de esta tesis, que a él le sirve como punto de partida. "En los últimos años, tres libros devolvieron el debate sobre la puesta en escena al ámbito de la teoría". Se refiere a los textos de Catalá (2001), Bordwell (20005) y Aumont (2006), de los que se reconoce deudor. Estos textos, menciona, reflexionan sobre la vigencia del concepto y también sobre "cómo articularlo en un campo de reflexiones que estarían más cerca de la estética que de la teoría general del cine" (Tranche, 2015, pág. 29).

5.

CONCLUSIONES

"La forma es deseo, el fondo no es más que la tela cuando ya no estamos ahí"

Serge Daney

5.- CONCLUSIONES

La hipótesis principal de esta investigación ha consistido en afirmar que se ha producido un regreso del concepto puesta en escena cinematográfica. Ciñéndonos al campo de la teoría cinematográfica y el comentario fílmico, se proponía que dicho regreso había tenido lugar estos últimos veinte años en diversos países. El desarrollo de la misma ha permitido confirmar y precisar dicha hipótesis. Como se ha mostrado, el concepto desapareció durante unos años del terreno de la teoría, aunque en realidad nunca del todo, y desde finales de los años noventa ha sido el objeto de estudio central de diversos libros de autores de varios países.

A pesar de las múltiples interpretaciones encontradas sobre el significado del concepto, sus elementos, formas y funciones, se ha constatado que los mencionados autores se están refiriendo todos al mismo concepto, ese que aparece en el teatro y se traslada modificado al cine en la primera mitad del siglo pasado. Aunque propongan usos e interpretaciones en apariencia diversas, pero con múltiples puntos en común, todos parecen estar de acuerdo en un asunto clave: la forma de un filme es relevante, es un valor esencial del mismo. Es a esa forma, a la que algunos denominan también el estilo visual de un filme, a la que se refiere el concepto puesta en escena. La mejor definición que podemos extraer como conclusión de esta investigación es que la puesta en escena es la forma de un filme.

La variedad de explicaciones y definiciones que todos estos autores ofrecen, son un reflejo tanto de la diversidad teórica que existe en los estudios fílmicos hoy en día como de la ambigüedad inicial del concepto, que posibilita todas esas posibles interpretaciones. A pesar de las diferencias mencionadas, sobre todo en relación con la relevancia de la cámara (y todo lo que viene con ella, como, por ejemplo, el encuadre), todos parecen coincidir hoy en los dos rasgos principales del concepto (que, aunque le son específicos, de algún modo están conectados con su uso teatral). Uno es que el concepto remite a la existencia de una interpretación personal del cineasta, organizadora del sentido de la narración. El otro remite a su forma estética, a la existencia se diría

inevitable, en un film, de una retórica audiovisual. La forma puede estar más o menos ligada al contenido narrativo, pero de algún modo siempre conectan entre sí, creemos que incluso cuando exhiben su independencia, revelando lo que una vez se llamo la "visión del mundo" del cineasta, y que hoy preferimos denominar su estilo propio.

Las hipótesis secundarias consideramos también que han quedado confirmadas. La primera de ellas hace referencia al hecho de que *la puesta en escena es un concepto histórico*. Es éste, nos parece, un rasgo esencial de ella, lo que podríamos denominar la existencia de una versión clásica de entender la puesta en escena, que contamina las definiciones y redefiniciones actuales del concepto, y nos ocuparemos de explicar algunas de sus implicaciones más adelante.

La otra hipótesis secundaria consideramos que también ha sido confirmada. Tal como muestran las páginas anteriores, *el concepto no tiene un solo significado sino que hace referencia a un rango de ellos*. Como se ha reflejado, el concepto ha sufrido, desde su aparición en el medio cinematográfico, transformaciones en sus significados y usos. Al ser difundido desde su origen en Francia a otros países, su significado y utilidad, y su ambigüedad inicial, fueron cuestionados y modificados, adaptándose a otros marcos culturales, a otra lenguas pero además a otras tradiciones teóricas y escuelas de pensamiento crítico (no sólo del cine) diferentes, que a su vez han ido cambiando desde entonces. Como explica Williams (1976), enmascarados detrás de una continuidad nominal, en nuestro caso la denominación "puesta en escena", hay un conjunto de innovaciones y obsolescencias, de superposiciones y transferencias, que han dotado desde sus inicios hasta hoy en día al concepto de una polisemia singular. Los usos del concepto han sido diversos y a veces contradictorios, el concepto nunca tuvo un solo significado, ni cumplía (ni cumple) una sola función, no hay un único modo adecuado de entenderlo y explicarlo. La existencia de un rango de significados y funciones, que podría ser considerado un defecto si no se es capaz de separar los efectos y motivos de estas diferencias, nosotros lo consideramos un rasgo de riqueza del concepto .

En cuanto a la tercera hipótesis secundaria, la que hace referencia a que *el concepto sigue vigente*, consideramos que la continuidad en el proceso de

transformación del concepto, su capacidad actual tanto de revisar su historia como de absorber nuevos modos de entenderlo (como la idea de considerar a la puesta en escena como un dispositivo), demuestra que el concepto sigue vigente, y que su proceso de transformación, innovación y transferencia continúa. Además de la propia existencia de todos los libros actuales mencionados en esta investigación, lo anterior es prueba de que que sigue siendo un concepto vivo, de que sigue siendo útil, y nos parece que también necesario, para entender, analizar y pensar el cine, el cine actual y el cine de siempre.

5.1.- Apuntes para un análisis comparativo

Los resultados de esta tesis han sido ya mostrados en el capítulo dedicado al regreso de la puesta en escena. Se presentan allí ideas comparables por el modo en el que son presentadas. Lo que exponemos y ofrecemos allí es una herramienta, que permite múltiples comparaciones, dependiendo de lo que quiera ser comparado. Hemos seguido en esto, como dijimos, las ideas de Andrew (1993) que refleja en su libro las ideas de diversos autores, clasificadas para ser comparables.

Comparar implica poner juntos dos o más asuntos y buscar entonces sus similitudes y diferencias, y ordenar esas diferencias en términos de graduación (por ejemplo, "más o menos", "mejor o peor"), todo lo cual permiten al escritor inventar argumentaciones sobre sus materiales de partida. (Elsaesser & Buckland, 2002, pág. 8)

Antes de "inventar [algunas] argumentaciones", creemos que debemos hacer muy brevemente una mención general a lo que implican para nosotros todos esos resultados, "en términos de graduación". Es imposible resumir más de lo que ya se ha hecho las ideas de los autores, pero podemos elegir las que nos parecen sus cuestiones clave, a modo de pistas que permitan revisar y entender lo ya mencionado desde nuestro punto de vista.

El regreso de la puesta en escena ha traído con él, nos parece, una nueva claridad al concepto, un nuevo impulso y visibilidad pero también nuevas definiciones más

precisas, nuevas maneras de entender sus implicaciones, sus elementos constituyentes principales, su formas y funciones.

Sobre la definición del concepto, creemos que han sido precisamente sus indefiniciones originales las que han provocado sus definiciones actuales. Los teóricos aquí mencionados, conscientes de esa ambigüedad inicial, han buscado precisar y aclarar lo que el concepto significa actualmente y ha significado históricamente. Aunque no dicen en sus definiciones exactamente lo mismo, se sincronizan en algunos aspectos clave, del que destaca para nosotros la relevancia del encuadre y la imposibilidad de mantenerlo hoy al margen del concepto.

Sobre los elementos que la constituyen, se han presentado diversas clasificaciones, más y menos clásicas o técnicas. Creemos que la mejor manera de entenderlos hoy, de organizarlos, tal como se refleja en las páginas anteriores, es recurriendo a las ideas de Rohmer (1977). Hay tres tipos de elementos: arquitectónicos, fílmicos y pictóricos. Los elementos reflejados en las páginas anteriores, encajan en general en esta clasificación, que insiste en la componente visual del concepto, y en lo que consideramos su carácter esencial, que podemos denominar plástico. También es obligatorio mencionar aquí la nueva relevancia del sonido, esquivado anteriormente, ahora ocupa un lugar principal.

Sobre sus formas, consideramos que la clasificación de Martin (1992) es la más valiosa. Proponer que la puesta en escena puede ser considerada o bien clásica, o expresionista o manierista, no solo sirve para clasificar todas las demás que aquí se mencionan, si no que propone una manera de entender y estudiar el cine actual. Su propuesta rompe con la versión histórica del concepto, la convierte únicamente en una forma posible del mismo, y nos ofrece nuevas maneras de entender el concepto fijándonos en sus otros posibles modos o tipos, en función de la relevancia otorgada al contenido narrativo a la hora de definir la forma del filme.

Sobre sus funciones, compartimos las ideas de Gibbs (2013) y Aumont (2013). Esta tesis se ha centrado en su función teórica, y deja claro que puede cumplir y sigue

cumpliendo una función crítica, pero también que es una herramienta muy útil utilizada como función metacrítica, para entender las funciones que ha cumplido históricamente la propia crítica.

5.2.- La puesta en escena es un concepto histórico

Lo que esta investigación ha comprobado es que, para muchos autores, el concepto puesta en escena (*mise en scène*) es un concepto que remite, inevitablemente, más que al arte del teatro a un contexto histórico, a un lugar y a un momento de la historia del cine, de la teoría y el comentario fílmico; a un país, Francia, y una época, los años cincuenta y sesenta. Para Kessler (2014), por ejemplo, utilizar el concepto puesta en escena implica reconocer que se trata de un fenómeno histórico que, por un lado, hace referencia a "un término que pertenece a la historia de la crítica", pero también a una cierta manera de hacer cine, la de los años cuarenta y cincuenta. Coincidimos con él, además, en que el concepto hace referencia sobre todo a una cierta cualidad estética, conectada con ese momento histórico.

En esos años de su plenitud en *Cahiers du Cinéma*, el concepto pareció significar cosas muy diversas, desde ser un sinónimo de la dirección cinematográfica a nada concreto, a un *je ne se quoi* indefinido. Se trataba entonces de algo que parecía inaprensible, inexpresable por los escritores de la revista, que siempre esquivaron definirlo con precisión, pero que sin embargo podía ser detectado por los iniciados, léase esos mismos escritores y también por los cinéfilos que les leían.

El concepto fue allí el elemento clave de la "política de los autores", autor era el cineasta capaz de dotar de una puesta en escena reconocible a sus filmes, es decir, aquel director capaz de dotar a sus filmes de una puesta en escena que podía ser detectada y entonces valorada. Puesta en escena significaba allí, fundamentalmente, la huella distintiva del autor en sus filmes, a menudo referida a su visión del mundo, a cómo él o ella veía el mundo, que el film no podía dejar de revelar, pero que, en realidad, era también y sobre todo una visión del cine. El concepto de estilo individual remite desde entonces a esa huella que el director-autor deja en sus filmes, diferente de la de otro, y

que tiene por encima de todo que ver con la idea que ese autor tiene de lo qué es el cine, para qué sirve y cómo se hace, su función y su forma.

Es desde lo anterior desde donde podemos empezar a entender algo más de esa idea de la "visión del mundo" que entonces proponían en *Cahiers*. Esa visión se refería tanto a una manera de ver el mundo como a aquello que se veía, lo que se mostraba. En la idea de "visión del mundo" se puso mucho interés en ese mundo particular, pero la palabra clave, nos parece a nosotros, era "visión". Algunos hablaban entonces de *mirada*, para referirse a ese algo reconocible en la visión de un cineasta que era irreplicable por otro, concepto que implica tanto la manera de mostrar como la cosa mostrada. Entendido así fue como el concepto alcanzó su mayor claridad, se trataba de esa ligazón inseparable entre el contenido y la forma, o de una forma que es en sí misma ya contenido. Esta manera de entender la puesta en escena es la que Martin (1992) denomina el modo expresivo, para referirse a lo que los escritores de cine escribían sobre ella entonces, que entre otros rasgos otorgaba la preeminencia al contenido narrativo y la forma, por muy valiosa y específica que fuera, estaba a su servicio.

Como explican varios autores presentes en esta tesis, Aumont y Bordwell lo mencionan, algunos escritores propusieron reducir su campo de acción para referirse sólo a una forma de puesta en escena, la que André Bazin parecía preferir en sus escritos, la puesta en escena en profundidad a base de largos planos amplios conteniendo una escenificación compleja. Este modo o forma de puesta en escena, que también se refiere sobre todo al cine que se hacía en un momento de la historia, pervive aun como posible sustituto, para algunos escritores, del sentido inicial, quienes lo asocian fundamentalmente a ciertos autores del Hollywood clásico.

Las ideas reflejadas en esos años en *Cahiers* se extendieron rápidamente al mundo anglosajón, también llegaron a España. Su propuesta fue adoptada por este grupo internacional tal como la proponía *Cahiers* porque suponía, también en esos otros países, una ruptura con el modo anterior de explicar los valores de las películas y el canon de películas a valorar. La propuesta de cambio de paradigma consistía en desplazar el centro de atención desde el contenido de las películas a su forma. En el Reino Unido, por

mentonar un ejemplo, V. F. Perkins (1975) proclama que "el cómo es el qué", y aunque rehúye el concepto de puesta en escena es alrededor de él, o sea del *cómo*, desde donde construye su idea de lo valioso de las películas, pero se trata de un *cómo* asociado (y en realidad supeditado) al *qué*.

Los cambios en el terreno de la teoría que vinieron después, que reclamaban un mayor rigor científico en la valoración de los filmes, produjeron la puesta en cuestión del concepto, por su falta de rigor. Pero el concepto sobrevivió, o si se quiere (casi) desapareció y reapareció, y aun hoy pervive, como una manera de entender y explicar el cine, asociado al menos al tipo de cine que se hacía y valoraba entonces. Aun hoy, algunos escritores de cine lo usan para referirse a esa época, demostrando su vigencia y utilidad como concepto histórico. Entendida como siempre lo fue, o sea como herramienta para el estudio, para el comentario basado en el estilo o en la dirección, sigue siendo extremadamente útil para estudiar y entender el cine clásico y sus territorios cercanos.

La dimensión histórica del concepto implica entender que, en cada momento histórico, es definido de maneras diferentes, se usa para referirse y matizar prácticas diferentes, cumpliendo funciones diferentes dentro de los discursos teóricos en los que aparece. Es esto lo único que necesitamos tener en cuenta, nos parece, para que siga siendo un concepto teórico actual.

5.2.1.- La puesta en escena como concepto histórico en nuestro país

Esta investigación también ha mostrado que, para los escritores españoles incluidos en esta tesis, el concepto parece remitir sobre todo a ese momento de la historia del cine, de la crítica y de la práctica, o a las ideas asociadas a él entonces, en concreto a su herencia teatral, y haber perdido su vigencia hoy. Parece ser, para ellos, un concepto de algún modo antiguo, y se diría que también incómodo. Mientras que, internacionalmente, en los países que hemos revisado, gracias a las ideas de estos teóricos el concepto *mise en scène* aun tiene vigencia, de hecho parece haber cobrado nuevo vigor, en nuestro país se ha optado por darle una importancia marginal, por

manejarlo conservando sus rasgos clásicos como hace Rafael R. Tranche o por reemplazarlo por otro concepto, como hizo hace veinte años Santos Zunzunegui con su concepto alternativo de "puesta en forma".

Un rasgo diferencial que ha aparecido en esta investigación lo constituye el hecho de que, hoy en día, en nuestro país, se siga prefiriendo en muchos casos el concepto *profílmico* al de puesta en escena, lo que vemos como un síntoma de la vigencia de teorías y métodos desaparecidos de la primera línea en los otros países que aparecen en esta tesis.

Compartimos la pregunta que se hace el experto británico en cultura española contemporánea Paul Julian Smith (2000):

Este no es el lugar de preguntar por qué el Estructuralismo y la Semiótica de Greimas, Levi Strauss, y el primer Barthes (todos citados reverencialmente por Zunzunegui) tendrían que tener tanta influencia en los Estudios Literarios y Culturales en España, mas de veinte años después de que cayeran en desgracia en otros países. (Smith, 2000, pág. 31)

Ciertamente, este no es el lugar de preguntarse el por qué de este hecho diferencial, pero aparece como un posible campo para una investigación futura. Esta tesis comparte la propuesta, más reciente, también de Santos Zunzunegui, con todas sus implicaciones, de llamar películas a las películas, "nuestra reflexión en torno al cine (gira) en torno a ese objeto que llamamos película en puro castellano (propongo desterrar para siempre la expresión "texto fílmico" que tanto hemos usado)" (Zunzunegui, 2007, pág. 21).

5.3.- La puesta en escena son imágenes (también sonidos)

La puesta en escena fue una herencia del teatro, y fue criticada por ello, pero hoy se estudia y defiende desde lo que nos llega de la pantalla y sus altavoces, desde aquello a lo que realmente tiene acceso el espectador: imágenes y sonidos. Desde el concepto de

staging de Bordwell a la insistencia de Gibbs en la relevancia del encuadre, se diría que, por fin, se asume que todo lo que tenemos cuando apreciamos una película nos llega través de dos de nuestros sentidos. Es esto a lo que se refiere Martin cuando dice "todo lo que hay es lo que ves".

Cuando Catalá, siguiendo a Eisenstein, insiste en una concepción plana, bidimensional del cine, en la importancia de la superficie de la pantalla, está reconociendo sin duda esa necesidad primera de distanciarse del teatro, pero identificando también un elemento específico, esencial, del que el cine puede aprovecharse, como él dice, para ser más completo.

Aumont nos recuerda que el cine solo se pone a vivir su propia vida cuando es capaz de impregnar a cada plano de un fuerte carga plástica, nacida de un modo específico para ello de la puesta en escena. Y en esto coincide Martin con él, en la importancia de los valores plásticos de un filme, luz, sombra y color, y unos sonidos que lo acompañan.

Como hemos escrito ya, para Aumont, más allá de todas las conexiones que tiene con otras artes afines, como el teatro, o la pintura, la puesta en escena cinematográfica posee su propia manera de generar imágenes que le son propias, dotándolas de esa presencia, esa "fuerza figurativa", que, amplificando su valor expresivo, las distingue de las creadas en otras artes.

Estas nuevas ideas sobre la puesta en escena, como un proceso de generación de imágenes, modifican o desplazan la definición del concepto, desde la creación o recreación de una escena hacia la generación de imágenes validas por si mismas. La idea, también repetida, de la vigencia actual del plano frente a la escena nos parece nada más que una conclusión posible de lo que ahora mencionamos, la vigencia y potencia de las imágenes por si mismas.

La puesta en escena remitía en su momento de máximo esplendor a una mirada, a una visión. Es eso lo que defiende Aumont, que lo más característico del cine es "la

continuidad de una mirada", que en el cine el movimiento lo trae la mirada que, entrecortada por las diversas imágenes que la componen, los sucesivos planos o sea el *découpage*, consigue construir sin embargo, a veces, una sola mirada. En sus inicios y durante casi un siglo, el cine fue entre otras cosas el arte de una(s) mirada(s), la de la cámara, el cineasta, y el espectador también. Hoy el cine parece haberse independizado ya de esa necesidad de ser una visión de alguien; ahora las imágenes parecen, a veces, reinar por si mismas, y como explica Aumont, el reino de la visión ha sido transformado o relevado por "el reino de la imagen". Estas nuevas imágenes no remiten ya a ninguna visión primera, pueden ser generadas íntegramente en el ordenador sin que nada de su materia primera remita a una visión de nadie.

El concepto de puesta en escena encuentra dificultad para ser útil en este nuevo reino de la imagen, porque esas imágenes parecen tener una libertad que escapa a los rasgos característicos de la puesta en escena clásica, por ejemplo, el de coherencia, o el de la organicidad de un filme.

Pero el estilo visual siempre fue y sigue siendo relevante. Solo hace falta, para que el concepto teórico siga siendo útil, entender y aceptar este nuevo rasgo esencial de la puesta en escena actual. Compartimos con Martin la idea de que el estilo es decisivo en nuestra experiencia como espectadores. La forma de las películas es hoy más o menos separable de su esencia, está ligada en mayor o ninguna medida al contenido narrativo, pero siempre está ahí; el espectador solo percibe formas, formas visuales en una pantalla y formas de ondas sonoras que, organizadas de una determinada manera, definen y producen un estilo, estilo que creemos que el espectador actual se ha acostumbrado ya a detectar y valorar (aunque puede que a menudo inconscientemente).

5.4.- La puesta en escena es un dispositivo

La propuesta de actualización más atractiva que esta investigación ha detectado, de transformación y ampliación del significado y del campo de actuación del concepto, es la idea de la puesta en escena como un dispositivo. Podemos entender así el concepto como un conjunto de reglas o estrategias de rodaje que provocan inevitablemente unos

rasgos de estilo en el filme terminado, un conjunto de normas (o una sola) que definen su mecanismo de creación y producen un resultado distintivo.

Entendido así, podría cumplir esa función que idealmente se le tenía asignada a la puesta en escena, ser la responsable de dotar de una forma general al filme, lo que Kessler (2014) denomina "una organización integral de los elementos de la forma y el contenido en todos los niveles". Es precisamente esto lo que Tranche (2015) reclama a la puesta en escena, que, como dice Kessler, de forma al filme "desde la primera idea, hasta la mezcla final y la corrección de color".

La idea del dispositivo puesta en escena, del uso de estrategias estilísticas o estrategias de rodaje, decisiones que lo organizan o limitan, que se imponen a un filme previamente, no es nueva. En el recorrido que hace Aumont (2013) por la funciones de la puesta en escena en la historia del cine, lo que realmente explica son cambios en las estrategias de la puesta en escena, estrategias como la de Rossellini, pero también limitaciones no dictadas a veces por los propios cineastas sino por las condiciones de producción. En la actualidad también, como ocurre en el cine de Rossellini, a menudo el objetivo que el dispositivo parece cumplir, organizando la puesta en escena, es dotar al filme de una apariencia de verdad. Es eso lo que encontramos en las normas del Manifiesto Dogma, y también en el trabajo de algunos directores como Kiarostami, y muchos otros.

Entender la puesta en escena como dispositivo, trae con ello todo un bagaje teórico, asociado a los propios cineastas. Esas decisiones que el cineasta toma son resultado de su manera de entender el cine, a menudo de pensar el cine y sobre el cine. Basta revisar la lista de los cineastas a los que más abiertamente se asocia con esta manera de proceder para entender que su comportamiento parece tener algún tipo de fundamento teórico, principalmente asociado a la relación que para ellos tiene el cine como arte de lo real.

Entender la puesta en escena como un dispositivo nos recuerda que se trata de una herramienta para pensar el cine. En realidad, podemos entender siempre a la puesta

en escena como un dispositivo. El estilo de un filme es en realidad el resultado de un dispositivo, una determinada relación entre sus elementos constituyentes fruto de una estrategia de rodaje o construcción del filme, que más o menos conscientemente, más o menos precisada previamente o solo dependiente de la propia personalidad del cineasta, existe siempre. El estilo es inevitable (aunque sea poco valioso a veces), como la puesta en escena, creemos, y es la manifestación de un dispositivo, su rasgo visible. Es a ese dispositivo, tanto como a sus resultados, a lo que denominamos puesta en escena, la forma de un filme y aquello que la ha creado así.

La propuesta de Foucault (1977) de entenderlo como una red entre los elementos implicados, en nuestro caso en todo el proceso de producción y recepción de un filme, nos invita a ampliar sus significados y sus posibilidades, seguramente muchas aún por explorar.

5.5.- Mirando al futuro

Los resultados de esta investigación nos invitan a superar el debate sobre el significado del concepto, a aceptar sus múltiples usos, ligados a momentos y tradiciones diversas. Pero es igualmente necesario encontrar un lugar para esa práctica hoy, para el estudio de las películas actuales desde su puesta en escena.

Las ideas de los autores reflejados en esta tesis nos llevan en esa dirección. Lo que nos proponen, nos parece, es entender que ahora estamos en otro momento de la historia del comentario fílmico. Encontrar el uso y significado actual del concepto, ligado al cine actual, es decir, actualizar el concepto, implica entender algo tanto sobre el cine actual como sobre las funciones que, hoy en día, podría cumplir el concepto. Esta actualización se está dando en varios países de un modo sincronizado, como esta tesis ha demostrado, conceptos como el de puesta en escena viajan hoy con velocidad de un país a otro, y así son cuestionados y compartidos.

La puesta en escena, como explica Martin, es "un concepto que vale la pena preservar". Por un lado es un objeto histórico, pero además puede servir para explorar

hoy el cine. Lo que debe incluir para ser útil en la actualidad es la idea de que hay modalidades diversas de puesta en escena. La puesta en escena es, para Martin, sólo una de las maneras de organizar las imágenes y los sonidos con las que contamos en la actualidad, pero también podríamos expandir el significado del concepto para incluir a todas esas maneras. El cine está hecho de múltiples y diversos elementos, y la estética cinematográfica debería tratar, hoy en día, sobre las formas posibles de organizar todos esos elementos. Los recursos tradicionalmente asociados a la puesta en escena clásica son desde luego una parte importante. Pero, para Martin, esa manera de ver la puesta en escena es ya hoy "sólo una capa, una pantalla o un elemento, no más o menos importante, en potencia, que cualquier otro".

El concepto de puesta en escena trae con él un debate sobre su uso y su función, desde que aparece en la teoría y comentario fílmico. Para unos escritores, la puesta en escena era el resto, el "residuo", lo que quedaba de la herencia teatral del cine, y por ello su principal carencia o defecto, lo que le impedía ser considerado un arte. Para otros, en cambio, se trataba precisamente de aquello que lo hacía un arte específico, la puesta en escena era lo que convertía en arte al cine. Pero este debate, nos recuerda Kessler, a menudo entre posturas extremistas, ha contribuido a crear, en gran medida "nuestra manera de pensar en el cine como medio y como arte".

Una idea central en la concepción de Gibbs, que compartimos, es que la puesta en escena nos permite "pensar" las películas. La puesta en escena es una muestra de que "el cine se piensa", de que pensar el cine es, en parte, hacer cine (¿dónde ocurren las películas si no es en la cabeza del espectador, que las piensa?). Y lo contrario también es cierto, hacer cine es, en parte al menos, pensarlo, el espectador pero igualmente el cineasta. Esto es lo que nos permite decir que teoría y práctica están conectadas, en las dos direcciones, los teóricos hacen cine, en parte, y los cineastas hacen en parte teoría. La puesta en escena sería una herramienta para pensar el cine al alcance de todos.

6.

BIBLIOGRAFÍA

6.- BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, (73), 249–264.
- Albera, F. (2000). Mise en scène et rituels sociaux. En J. Aumont (Ed.), *La mise en scene* (págs. 219–232). Bruselas: De Boeck Supérieur.
- Andrew, D. (2010). *What Cinema Is!* Oxford: Wiley.
- Andrew, D. (1993). *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Ediciones Rialp.
- Aristóteles. (1998). *Física*. Madrid: Gredos.
- Artaud, A. (1938). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Astruc, A. (2008). ¿Qué es la puesta en escena? *Cahiers Du Cinéma: España*, (14), 68–70.
- Astruc, A. (2003). Cuando un hombre... En A. De Baecque (Ed.), *La Política de los autores: manifestos de una generación de cinéfilos* (pág. 43). Barcelona: Paidós.
- Astruc, A. (1989). El nacimiento de una vanguardia: la cámara stylo. En J. Romaguera y H. A. Thevenet (Eds.), *Textos y manifestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones* (págs. 220–224). Madrid: Cátedra.
- Aumont, J. (2014). *Materia de imágenes, redux*. Santander: Shangrila.
- Aumont, J. (2013). *El cine y la puesta en escena*. Buenos Aires: Cohilue.
- Aumont, J. (2013a). *Montage*. Montreal: Caboose.
- Aumont, J. (2006). *Le cinéma et la mise en scène* (2nd–2010th ed.). Paris: Armand Colin.
- Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas: La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Aumont, J. (Ed.) (2000). *La mise en scène*. Bruselas: De Boeck Supérieur.

- Aumont, J., y Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.
- Aumont, J., y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Barnard, T. (2015). *Découpage*. Montreal: Caboose.
- Barnard, T. (2009). Translator's note on Decoupage. En *What is cinema? André Bazin*. Montreal: Caboose.
- Barthes, R. (2009). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R., Delhaye, M., y Rivette, J. (2005). Entrevista con Roland Barthes. En A. de Baecque (Ed.), *Teoría y Crítica del Cine: Avatares de una Cinefilia*, (págs. 39–51). Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1980). Querido Antonioni. En *La Torre Eiffel* (págs. 177–182). Barcelona: Paidós.
- Baudry, J.-L. (1975). Le dispositif. *Communications*, (23), 56–72.
- Bazin, A. (2014). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Bazin, A. (1966). William Wyler o El Jansenista de Puesta en Escena. En *¿Qué es el cine?* (págs. 140–163). Barcelona: Ediciones Rialp.
- Bazin, A. (1957). De la politique des auteurs. *Cahiers Du Cinéma*, (70).
- Bazin, A. (1954). Hitchcock contre Hitchcock. *Cahiers Du Cinéma*, (39).
- Bazin, A. (1954). Editorial. *Cahiers Du Cinéma*, (31), 1.
- Beach, C. (2015). *A Hidden History of Film Style: Cinematographers, Directors, and the Collaborative Process*. Oakland: University of California Press.
- Bellour, R. (2009). La interrupcion, el instante. En *Entre-Imágenes*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

- Bellour, R. (2000). Figures aux allures de plans. En J. Aumont (Ed.), *La mise en scène* (págs. 109–126). Bruselas: De Boeck Supérieur.
- Belton, J. (2016). A case for close analysis. *Film Criticism*, 4(1).
- Bergala, A. (2000). L'intervale. En J. Aumont (Ed.), *La mise en scène* (págs. 25–36). Bruselas: De Boeck Supérieur.
- Bettetini, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bickerton, E. (2009). *A Short History of Cahiers Du Cinéma*. London: Verso.
- Blandford, S., Grant, B. K. & Hillier, J. (2001). *The Film Studies Dictionary*. London: Arnold.
- Bordwell, D. (2015). Wölfflin and Film Style: Some Thoughts on a Poetics of Pictures. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 178–188.
- Bordwell, D. (2010). The Part-Time Cognitivist: A View from Film Studies. *Projections*, 4(2), 1–18.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, D. (2005). *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, D. (2005a). Llevar las cosas al extremo: alucinaciones por cortesía de Robert Reinert. *Archivos de La Filmoteca*, 50(Junio).
- Bordwell, D. (2004). Una mirada veloz. *Letras Libres*, (Enero), 62–66.
- Bordwell, D. (1997). *On the history of film style*. Boston: Harvard University Press.
- Bordwell, D. (1996). La nouvelle mission de Feuillade; or, What was mise-en-scene? *Velvet Light Trap*, (37), 10–29.

- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1996). Film Studies and Grand Theory. En David Bordwell and Noël Carroll (Eds.), *Post-Theory Reconstructing Film Studies* (págs. 3–37). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme: Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. (J. Cerdán & E. Iriarte, Trans.). Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1993). Film Interpretation Revisited. *Film Criticism*, XVII(2–3), 93–119.
- Bordwell, D. (1989). Historical Poetics of Cinema. En *The Cinematic Text*. New York: AMS Press.
- Bordwell, D. (1989). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, D. (1985). Widescreen Aesthetics and Mise en Scene Criticism. *Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film & Television*, Summer(21), 18.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. London: Methuen and Co.
- Bordwell, D., & Carroll, N. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D., Staiger Janet, & Thompson, K. (1985). Shot and scene: From montage to decoupage. En *The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960* (págs. 61–67). New York: Columbia University Press.
- Bordwell, D., Staiger, J., y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1985). *The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press.

- Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). The shot: Mise en Scene. En *Film Art: An Introduction* (9th ed., págs. 111–159). New York: McGraw-Hill Higher Education.
- Bordwell, D., y Thompson, K. (1995). El plano: puesta en escena. En *El arte cinematográfico* (págs. 145–184). Paidós.
- Bordwell, D., y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (1979). *Film art: an introduction*. McGraw Hill.
- Braudy, L., & Cohen, M. (1998). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press.
- Braun, E. (1986). *El director y la escena: del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna.
- Bresson, R. (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora.
- Brophy, P. (2008). Where sound is: Locating the Absent Aural in Film Theory. En J. Donald & M. Renov (Eds.), *The SAGE Handbook of Film Studies*. London: SAGE Publications.
- Brown, B. (2008). *Cinematografía, teoría y práctica : la creación de imágenes para directores de fotografía, directores y operadores de video*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A.
- Buckland, W. (2013). Bodies on filmic space. *Senses of Cinema*, (March).
- Buñuel, L. (1928). Decoupage o segmentación cinematográfica. *La Gaceta Literaria*, 43(1/10), 1.
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Burch, N. (1970). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

- Burnett, C. (2008). A new look at the concept of style in film: the origins and development of the problem–solution model. *New Review of Film and Television Studies*, 6(2), 127–149.
- Cameron, I., Hillier, J., Perkins, V. F., Walker, M., & Wood, R. (1975). The Return of Movie. *Movie*, 20(Spring), 1–25.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine: 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- Català Domenech, J. M. (2015). Del papel al plano. *Secuencias*, (42).
- Català Domenech, J. M. (2012). El tiempo visible. *Líbero*, 15(30), 33–46.
- Català Domenech, J. M. (2001). *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Caughie, J. (2007). Authors and auteurs: the uses of theory. En *The SAGE Handbook of Film Studies* (págs. 408–423). London.
- Caughie, J. (1981). *Theories of Authorship: A Reader*. London: Routledge.
- Cavell, S. (1999). *La búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed*. London: Havard University Press.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Comolli, J. L., Fieschi, A., Guégan, G., Mardore, A., & Techine, A. (1965). Vingt ans après : le cinéma américain et la politique des auteurs. *Cahiers Du Cinéma*, (172).
- Cook, P. (1985). *The Cinema Book*. London: British Film Institute.

- de Baecque, A. (Ed.) (2003). *La Política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós.
- de Baecque, A. (Ed.) (2004). *Una cinefilia a contracorriente: la Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*. Barcelona: Paidós.
- de Baecque, A., y Toubiana, S. (2005). *François Truffaut*. Madrid: Plot Ediciones, S.L.
- Dort, B. (1986). *Condición sociológica de la Puesta en Escena*. Mexico,D.F.: PasoDeGato.
- Echart, P. (2002). Nuevos Impulsos para la creación cinematográfica. *Cuadernos de La Filmoteca*, 41, 173–176.
- Eisenstein, S. M. (2014). *Mise en Jeu and Mise en Geste*. Montreal: Caboose.
- Eisenstein, S. M. (1988). *Memorias Inmorales*. Madrid: Siglo XXI.
- Eisenstein, S. M. & Nijny, V. (1973). *Mettre en scène*. Paris: Union générale d'éditions.
- Eisenstein, S. M., Nizhny, V., y Guytó, L. S. (1964). *Lecciones de cine de Eisenstein*. Barcelona: Seix Barral.
- Elsaesser, T. (2004). The New Film History as Media Archaeology. *Cinemas: Revue D'études Cinématographiques*, 14(2–3), 75.
- Elsaesser, T., & Buckland, W. (2002). *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold.
- Esqueda Verano, L., y Cuevas Álvarez, E. (2012). Entre la huella y el índice: relecturas contemporáneas de André Bazin. *Área Abierta*, 13, 1–12.
- F. Heredero, C., y Santamaría, A. (2011). El cinematógrafo según Rohmer. En *Eric Rohmer* (págs. 29–55). Madrid: Catedra.
- Fisher-Anderson, B. (1999). La investigación fílmica y la promesa de un paradigma cognitivo. *Signo Y Pensamiento*, 18(35), 25–32.

- Ford, H. (2016). *Mise en Scène and Film Style. Senses of Cinema*, (July).
- Gaudreault, A. (2011). *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*. Chicago: University of Illinois Press.
- Gaudreault, A., y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Gauthier, C. (2007). *La mise en scène cinématographique et le webfilm de fiction*. Université de Montreal.
- Gibbs, J., & Pye, D. (Eds.) (2017). *The Long Take: Critical Approaches*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Gibbs, J. (2013). *The life of mise-en-scène: Visual style and British film criticism, 1946-78*. Manchester: Manchester University Press.
- Gibbs, J. (2006). Filmmakers' choices. En Gibbs J & Pye D (Eds.), *Close Up* (págs. 1–87). London: Wallflower press.
- Gibbs, J. (2002). *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*. London: Wallflower.
- Gibbs, J. (1999). "It was never all in the script...": *Mise-en-scène and the interpretation of visual style in British Film Journals (1946-78)*. University of Reading.
- Gibbs, J., & Pye, D. (Eds.) (2005). *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Godard, J.-L. (1964). Entretien. *Cahiers Du Cinéma*, 147, 8–16.
- González, A. (2010). Literatura comparada y estudios culturales: perspectivas e intersecciones a través del multiculturalismo. 452 F. *Revista Electronica de Teoria de La Literatura Y Literatura Comparada*, 3, 29–52.
- Graham, P. J. (1968). *The New Wave: Critical Landmarks*. New York: Doubleday.

- Grosoli, M. (2011). André Bazin : Film as Social Documentary. *New Readings*, 11, 1–16.
- Guarner, J. L. (1994). *Autoretrato del Cronista*. Barcelona: Anagrama.
- Guarner, J. L. (1962). Las gafas de Parménides (Algunas reflexiones acerca de la crítica y su ejercicio). *Film Ideal*, (104), 530 a 534.
- Gunning, T. (1986). "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde." *Wide Angle*, 3(4), 63–70.
- Hasumi, S. (2009). Fiction and the "Unrepresentable": All Movies are but Variants on the Silent Film. Recuperado de <http://www.lolajournal.com/1/fiction.html>
- Hayward, S. (2006). *Cinema Studies: The Key Concepts*. Routledge.
- Heredero, C. F., Monterde, J. E., Angulo, J., y Zunzunegui, S. (2002). *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- Heredero, C. F. (2008, Enero, 19). Todos somos hijos de "Cahiers du cinéma". *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/01/19/cultura/1200697207_850215.html
- Hillier, J. (1986). The Aphotheosis of Mise En Scène. En J. Hillier (Ed.), *Cahiers du Cinéma The 1960's* (págs. 113–121). London: Routledge and Kegan.
- Hillier, J. (1986). Introduction: Cahiers du Cinéma in the 1960s. En J. Hillier (Ed.), *Cahiers du Cinéma Volume 2* (págs. 1–24). London: Routledge and Kegan.
- Hillier, J. (1985). Introduction. En J. Hillier (Ed.), *Cahiers du Cinéma The 1950's* (págs. 1–17). Cambridge: Harvard University Press.
- Hodsdon, B. (1992). The mystique of mise en scène revisited. *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, 5(2).

- Hoveyda, F. (1986). Sunspots. En J. Hillier (Ed.), *Cahiers du Cinéma The 1960's* (págs. 135–145). London.
- Kazan, E., y Ciment, M. (1987). *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Fundamentos.
- Kessler, F. (2015). Mise en scène. Recuperado de <http://www.frankkessler.nl/?p=288>
- Kessler, F. (2014). *Mise en scène*. Montreal: Caboose.
- Kessler, F. (2009). What You Get Is What You See: Digital Images and the Claim on the Real. En *Digital Material* (págs. 187–197). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kessler, F. (2007). Notes on dispositif. Recuperado de [http://www.hum.uu.nl/medewerkers/f.e.kessler/Dispositif Notes11-2007.pdf](http://www.hum.uu.nl/medewerkers/f.e.kessler/Dispositif%20Notes11-2007.pdf)
- Kessler, F. (2006). The Cinema of attractions as Dispositif. En W. Strauven (Ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (págs. 57–69). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kessler, F. (2003). La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire. *Cinemas*, 14(1), 21–34.
- Kessler, F. (2000). Les americains ne connaissent pas le mot schreiten... La mise en scène du corps de l'étranger. En J. Aumont (Ed.), *La mise en scène* (págs. 47–58). Bruselas: De Boeck Supérieur.
- Kessler, F. (1988). Ostranenie, Innovation, and Media, 61–79.
- Klevan, A. (2000). *Disclosure of the Everyday: Undramatic Achievement in Narrative Film*. University of Warwick.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Ediciones Akal.
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: OUP.
- Labarthe, A. S. (1967). Mort d'un mot. *Cahiers Du Cinéma*, 195, 66.

- Labayen, M. F. (2009). Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas. *Portal Comunicación*, (1), 1–15.
- Lacey, N. (2005). Types of mise-en-scene (From Adrian Martin y otros). En *Introduction to Film* (págs. 26–28). London: Palgrave-Macmillan.
- Leenhardt, R. (1936). Les Arts: Petite École du Spectateur (suite). Recuperado de <http://www.esprit.presse.fr/article/leenhardt-roger/les-arts-petite-ecole-du-spectateur-suite-19570>
- Lucantonio, G., De Baecque, A., & Fecé, J. L. (2005). *Teoria y Critica del Cine: Avatares de una Cinefilia*. Barcelona: Paidós.
- Lynch-Johnt, B. A., & Perkins, M. (2008). *Illustrated Dictionary of Photography*. Buffalo, New York: Amherst Media.
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- Magny, J. (2004). *Vocabulaires du cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Marie, M. (2012). *La Nouvelle Vague*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martin, A. (2016). Given to See: A Tribute to Shigehiko Hasumi. Recuperado de http://www.lolajournal.com/7/hasumi_martin.html
- Martin, A. (2016). About V F Perkins. Recuperado de <https://warwick.ac.uk/fac/arts/film/archive/vfp/adrianmartin>
- Martin, A. (2015). Mise en Scène. En *The Routledge Encyclopedia of Film Theory* (págs. 295–299). London: Routledge.
- Martin, A. (2014). *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art*. Croydon, UK: Palgrave Macmillan.
- Martin, A. (2013). *Ultimo día cada día, y otros escritos sobre cine y filosofía*. Mexico, D.F.: Ficunam y Punctum Books.

Martin, A. (2011). Turn the Page: From Mise en scène to Dispositif. *Screening the Past*, (July), 1–18.

Martin, A. (2008). *¿Qué es el cine moderno?* Valdivia, Chile: Uqbar.

Martin, A. (2004). Placing Mise en scène - An argument with John Gibbs. *Film-Philosophy*, 8(20), 1–16.

Martin, A. (1997). The ultimate journey: remarks on contemporary theory: About Nicole Brenez, 1998.

Martin, A. (1992). Mise en scene is dead, or The Expressive, The Excessive, The Technical and The Stylish. *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, 5.

Martin, R. (2013). *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*. Paris: Classiques Garnier.

Marzal, J. J., y Gómez-Tarín, F. J. (2016). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Ediciones Cátedra.

McBride, J. (1988). *Hawks según Hawks*. Madrid: Ediciones Akal.

Mitry, J. (1991). *La semiología en tela de juicio*. Madrid: Ediciones Akal.

Mitry, J. (1978). *Estética y psicología del cine. 1, Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI.

Monegal, A. (2006). La Literatura Comparada en tiempos de revolución. *1616: Anuario de La Sociedad Española de Literatura General Y Comparada*, XI(11), 279–288.

Mourlet, M. (1959). Sur un art ignoré. *Cahiers Du Cinéma*, (98), pág. 23–37.

Mourlet, M. (2008). *Sur un art ignoré : La mise en scène comme langage*. Paris: RAMSAY.

Neale, S. (1980). *Genre*. London: British Film Institute.

Nielsen, J. I. (2004). Bordwell on Bordwell. *16:9*, (7).

- Odin, R. (2003). Arte y estética en el campo del cine y la televisión. Enfoque semiopragmático. *La Puerta, 1990*, 130–139.
- Oliveira Junior, L. C. (2010). *O cinema de fluxo e a mise en scène*. Universidade de Sao Paulo.
- Pagnol, M (1935). Recuperado de <https://www.marcel-pagnol.com/boutique/fr/dvd/20-dvd-merlusse-3379464000121.html>
- Pavis, P. (2013). *Contemporary mise en scène: staging theatre today. Theatre studies and scenography*. London: Routledge.
- Pavis, P. (2008). Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia? *Telondefondo*, (7–Julio), 1–37.
- Pavis, P. (1990). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Perkins, V. F. (2017). Letter from an unknown woman. *Movie*, (7).
- Perkins, V. F. (2017). The Cinema of Nicholas Ray. *Movie*, (7).
- Perkins, V. F. (2013). Acting on Objects. *The Cine-Files*, 4(Spring).
- Perkins, V. F. (2009). Le Plaisir (1 y 2). *Film Quarterly*.
- Perkins, V. F. (2003). Same Tune Again! Repetition and Framing in “Letter from an Unknown Woman.”
- Perkins, V. F. (1990). Must we say what they mean? *Movie*, 34/35.
- Perkins, V. F. (1984). Ophuls contra Wanger. *Movie*, 33.
- Perkins, V. F. (1982). Moments of choice. En *Movies of the Fifties*. London: Orbis Publishing. Recuperado de http://www.rouge.com.au/9/moments_choice.html
- Perkins, V. F. (1976). *El lenguaje del cine*. Madrid: Fundamentos.

- Perkins, V. F., & Gibbs J & Pye D (Eds.). (2000). Where is the world? En *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film* (págs. 16–38). Manchester: Manchester University Press.
- Pezzotta, E. (2010). Film Analysis: a comparison among Criticism, Interpretation, Analysis and Close Analysis. *Wide Screen*, 1(2, June), 1–23.
- Pye, D. (2015). Calling things by their right names: Decoupage and the caboose connection. *Movie: A Journal of Film Criticism*, 6, 97–100.
- Pye, D. (2000). Movies and Point of View. *Movie*, (36), 2–34.
- Pye, D. (1989). Bordwell in Hollywood. *Movie*, 33(Winter), 46–52.
- Rajas Fernández, M. (2008). *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciaci3n filmica en continuidad*. Universidad Complutense de Madrid.
- Ray, N. (2005). Story into Script. En *Rebel without a cause* (Vol. 26, págs. 25–34). Ithaca: SUNNY Press.
- Remak, H. (1961). La literatura comparada: definici3n y funci3n. En M. J. Vega Ramos y N. Carbonell (Eds.), *La literatura comparada: principios y métodos* (págs. 89–98). Madrid: Gredos.
- Rhodie, S. (2006). Mise en scène. *Screening the Past*, 2.
- Rivette, J. (1958). Mizoguchi vu d'ici. *Cahiers Du Cinéma*, (81), págs. 28–36.
- Rivette, J. (2003). Carta sobre Rossellini. En de Baecque, A. (Ed.), *La Política de los autores: manifiestos de una generaci3n de cinéfilos* (págs. 55–70). Barcelona: Paid3s.
- Rivette, J. (1954). L'Âge des metteurs en scène. *Cahiers Du Cinéma*, (31), págs. 45–48.
- Rivette, J (2004). El genio de Howard Hawks. En A. de Baecque (Ed.), *Una cinefilia a contracorriente: la Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano* (págs. 147-154). Barcelona: Paid3s.

- Rivette, J. (1953). L'Art de la fugue. *Cahiers Du Cinéma*, (26), págs. 49-51
- Rohdie, S. (2006). Studies. *Screening the Past*, 19.
- Rohmer, E. (2000). *El gusto por la belleza*. Barcelona: Paidós.
- Rojas, M. (2005). Ideas precursoras de Jean Paul Sartre sobre la literatura en el marco de las teorías contemporáneas. *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XLIII(109/110), 163–167.
- Roldán, D. A. (2013). Kierkegaard y la autonomía del arte. *Teología Y Cultura*, 10(15).
- Romaguera, J., y Alsina, H. (1989). *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Cátedra.
- Romaguera, J., y Thevenet, H. A. (1980). La Nouvelle Vague francesa. En *Fuentes y Documentos del Cine* (págs. 207–232). Madrid: Cátedra.
- Rosenbaum, J., y Martin, A. (2011). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae.
- Sánchez Biosca, V. (2000). «Shoah»: le lieu, le personnage, la mémoire. En *La mise en scène* (págs. 303–315). Bruselas: De Boeck Supérieur.
- Sánchez Noriega, J. L. (2006). *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- Santesmases Navarro de Palencia, M. (2016). El exceso a través del cronotopo: La isla mínima (2014) y las Marismas del Guadalquivir. En R. E. Aras & E. Díez Puertas (Eds.), *Cronotopos Audiovisuales Iberoamericanos* (págs. 133–158). Madrid: Síntesis.
- Sarris, A. (1998). Notes on author theory. En L. Braudy & M. Cohen (Eds.), *Film theory and criticism : introductory readings*. New York: Oxford University Press.
- Sartre, J. P. (1950). ¿Qué es escribir? En *¿Qué es la Literatura?* (págs. 49–71). Buenos Aires: Losada.

- Schaeffer, J. (1993). Narración ficcional vs. factual 1, 1–15. En Hühn, Peter et al. (Eds.): *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Recuperado de: http://tallerdeexpresion1.sociales.uba.ar/files/2012/04/Narracion_ficcional-vs-factual.pdf
- Shaviro, S. (2010). Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales. *Film-Philosophy*, 14(1), 1–102.
- Siety, E. (2004). *El plano: en el origen del cine*. Barcelona: Paidós.
- Smith, J., Bordwell, D., & Thompson, K. (2016). *Film Art: An Introduction* (11th ed.). New York: McGraw-Hill Education.
- Smith, P. J. (2000). *The Moderns: Time, Space and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Sontag, S. (2005). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Souriau, E. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine: Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Stam, R., Burgoyne, R., y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.
- Stromberg, R. N. (1990). *Historia intelectual europea desde 1789*. Madrid: Debate.
- Szarkowsky, J. (2010). *El ojo del fotógrafo*. Madrid: La Fabrica.
- Taroff, K. (2016). The Spectacle Within: Symbolist Painting and Minimalist Mise-en-Scène. *Nineteenth-Century Theatre and Film*, 42, 211–227.
- Thanouli, E. (2006). Post Classical Narration. *New Review of Film and Television Studies*, 4(3), 183–196. <http://doi.org/10.1080/17400300600981900>

- Thompson, J. B. (1975). El concepto de cultura. En *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas* (págs. 183–240). Xochimilco: Casa Abierta al Tiempo (UAM).
- Tortajada, M. (2001). Intériorité / plasticité . La théorie de la mise en scène de S . M . Eisenstein. *Cinémas*, 11(2–3), 225–252.
- Totaro, D. (2009). The Little Engine that Could: an interview with Caboose master Timothy Barnard. *OFFSCREEN*, 13(2).
- Totaro, D. (2003). Introduction to André Bazin, Part 1: Theory of Film Style in its Historical Context. Recuperado de <http://offscreen.com/view/bazin4>
- Totaro, D., & Younger, P. (2003). Focus on Bazin. *Offscreen*, 7(7).
- Tranche, R. (2015). *Del papel al plano : el proceso de la creación cinematográfica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tranche, R. (2006). De la foto al fotograma: fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad (págs. 71–86). Madrid: Ocho y Medio.
- Truffaut, F. (1980). Una cierta tendencia del cine francés. *Cahiers Du Cinéma*, 6 (1954). En *Fuentes y Documentos del Cine* (págs. 210–226), Romaguera, J., y Thevenet, H. A (Eds.), Madrid: Cátedra.
- Truffaut, F. (2003). Amar a Fritz Lang. *Cahiers Du Cinéma*, 6 (1954). En *La política de los autores* (págs. 27-31), de Baeque (Ed.), Barcelona: Paidós.
- Truffaut, F. (2003). Ali Baba y la política de los autores. *Cahiers Du Cinéma*, 44 (1955). En *La política de los autores* (págs. 32-35), de Baeque (Ed.), Barcelona: Paidós.
- Vardac, A. N. (2007). *Stage to Screen - Theatrical Method from Garrick to Griffith*. New York: Read Books.
- Villanueva, D., y Naves, M. C. B. (1994). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus Ediciones.

- Walters, J. (2005). Style and meaning: studies in the detailed analysis of film. *Screening the Past*, (18 July).
- Williams, L., & Gledhill, C. (2000). *Reinventing Film Studies*. London: Bloomsbury Academic.
- Wilson, G. (2008). Interpretation. En P. Livingston & C. Plantinga (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (págs. 162–172). Abingdon, UK: Routledge.
- Wilson, G. M. (1988). *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Wölfflin, H., y Villa, J. M. (2014). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Barcelona: Grupo Planeta.
- Wood, R. (2006). *Personal Views: Explorations in Film*. Detroit: Wayne State University Press.
- Xamist, J. F. (2011). Contrapunto. Reflexiones en torno a los métodos de la literatura comparada. 452^oF. *Revista Electrónica de Teoría de La Literatura Y Literatura Comparada*, (5), 32–44.
- Zunzunegui, S. (2016). *La mirada cercana (revisado)*. Santander: Shangrila.
- Zunzunegui, S. (2008). *La mirada plural*. Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, S. (2008). El gusto y la elección. La “política de los autores” y la noción de “puesta en escena” en los Cahiers du Cinéma entre 1952 y 1965. En *La mirada plural* (págs. 205–221). Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, S. (2007). Acerca del análisis fílmico : el estado de las cosas. *Comunicar*, XV(29), 51–58.
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana: microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.

Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma: ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.

Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

"¡Mirad la forma, mirad la forma;
no vendáis vuestro alma por un plato de mensajes!"

Marshall McLuhan

